

BYZANTINISCHE DENKMÄLER

HERAUSGEGEBEN

VON

JOSEF STRZYGOWSKI.

I.

DAS ETSCHMIADZIN-EVANGELIAR



DAS

ETSCHMIADZIN-EVANGELIAR

BEITRÄGE

ZUR

GESCHICHTE DER ARMENISCHEN, RAVENNATISCHEN UND SYRO-ÄGYPTISCHEN KUNST

VON

DR. JOSEF STRZYGOWSKI

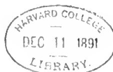
PRIVATDOCENT DER KUNSTGESCHICHTE AN DER UNIVERSITÄT WIEN.

MIT 18 ILLUSTRATIONEN IM TEXT UND 8 DOPPELTAFELN.

WIEN 1891.

DRUCK UND VERLAG

DER MECHITHARISTEN-CONGREGATION IN WIEN.


HARVARD COLLEGE
DEC 11 1891
LIBRARY

Vorwort.

In der Zeit vom August 1888 bis April 1890 habe ich eine Studienreise durch die Länder des ehemals byzantinischen Reiches gemacht zum Zweck einer Orientirung über den auf uns gekommenen Denkmälerschatz der byzantinischen Kunst. Salonik und der Berg Athos, Athen und Griechenland, Constantinopel und dessen weitere Umgebung, die Westküste und die Inseln Kleinasiens, Trapezunt und der Kaukasus, dazu Moskau und Petersburg waren die Etappen dieser ersten, mehr einer allgemeinen Einführung gewidmeten Reise. Materiell und durch Empfehlungen von Seiten des hohen k. k. Unterrichtsministeriums unterstützt, in Athen von Sr. Excellenz dem Herrn Gesandten Freiherrn von Kosjek, in Constantinopel durch den Herrn Botschaftsrath von Schiessl gefördert, vom Vorstande des archäologisch-epigraphischen Seminars der Wiener Universität durch die leihweise Überlassung eines photographischen Apparates ausgerüstet, habe ich meine Studien mit Nachdruck betreiben können. Ich benutze diese erste Gelegenheit, um allen Förderern des Unternehmens den ergebensten Dank auszusprechen.

Die Früchte dieser Reise bestehen in dem gewonnenen Überblick über den Denkmälervorrath der byzantinischen Kunst, den Notizen und Messungen der aufgefundenen Monumente und einer Reihe von rund 700 photographischen Aufnahmen.[1] Bei Verarbeitung dieses Materials will ich in zweifacher Weise

[1] Zu erwähnen wäre auch eine Reihe kleinerer Aufsätze, die auf der Reise selbst entstanden sind:

Über die architektonischen und Sculptur-Reste einer altbyzantinischen, um 600 entstandenen Basilica in Chalkis auf Euböa. Im *Δελτίον τῆς ἱστορικῆς καὶ ἐθνολογικῆς ἑταιρείας ἐν Ἀθήναις 1889, σ. 711 κτλ.*

Über das Kloster *τοῦ κυνηγοῦ τῶν φιλοσόφων* am Hymettos und die griechische Ornamentik des 10. Jahrhunderts. Ebenda 1890, S. 117 ff.

Die Akropolis in altbyzantinischer Zeit. In den Mitt. d. k. deutschen arch. Instituts, Athen 1889, S. 271 ff.

Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346. Im Repertorium für Kunstwissenschaft 1890.

Reste altchristlicher Kunst in Griechenland. In der Römischen Quartalschrift 1890.

vorgehen: einmal topographisch, indem ich wenigstens die Denkmäler von Constantinopel und Umgebung, Griechenland und dem Berg Athos in abgesonderten Heften behandle; daneben historisch, indem ich versuchen will die Entwicklungsgeschichte einzelner Kunstzweige, zunächst der Architektur und Plastik, zu geben. Neue Reisen werden dazu wohl unabweisbar sein. Endziel wäre eine zusammenfassende Geschichte der byzantinischen Kunst. Es wird von der Aufnahme, die diese ersten Arbeiten finden, abhängen, ob ich das Ziel auf dem bezeichneten Weg erreichen kann. Ich werde doppelt dankbar sein, wenn man neben den Fehlern, die unzweifelhaft auch in diesen Arbeiten zu finden sein werden, auch das in ihnen liegende Gute und Fördernde hervorheben wird.

Im vorliegenden Band entledige ich mich des Materials, welches die Grenzgebiete der byzantinischen Kunst geliefert haben. Abgesehen von der positiven Erweiterung unserer Denkmälerkenntniss und der schärferen Scheidung einzelner Kunstkreise auf Grund der Typenvergleichung, wird es von Interesse sein zu beobachten, wann und bis zu welchem Grade der byzantinische Einfluss auf ein ursprünglich so kunstarmes Gebiet wie Armenien gewirkt hat. Man wird damit einen Massstab gewinnen zur Beurtheilung ähnlicher Symptome in der Kunst des Abendlandes.

Ich kann diesen Band nicht der Öffentlichkeit übergeben, ohne im Besonderen Sr. Excellenz dem russischen Botschafter Herrn von Nelidoff, der meine Reise nach dem Kaukasus durch Ertheilung eines offenen Briefes an die Behörden wesentlich erleichtert hat, und der hochwürdigen Mechitharisten-Congregation in Wien, insbesondere dem Herrn Generalabte derselben, Erzbischof Arsenius Dr. Aïdynian, zu danken, die mit einer, nach den in den Klöstern des Orients gemachten Erfahrungen um so rühmlicheren Einsicht und Bereitwilligkeit meine Studien gefördert und schliesslich auch Kosten und Ausführung des Druckes übernommen haben. Auf ihre Anregung hin erscheint auch eine armenische Übersetzung dieses Bandes ohne die Anhänge.

Wien, im Februar 1891.

Josef Strzygowski.

Inhalts-Verzeichniss.

Seite

Etschmiadzin . . . . 1 ff.

Kloster und Kirche S. 2, Relief mit Paulus und Thekla S. 6, Griechische Inschrift S. 7, Korbcapitell mit Monogramm S. 9, die Bauten Nerses III. (640–661) S. 11, die älteste christliche Architektur der Armenier S. 14, byzantinischer Einfluss S. 16.

Das Etschmiadzin-Evangeliar . . . . 17 ff.

Ornamente und Randminiaturen im armenischen Texte vom Jahre 989 S. 21.

Die ravennatischen Elfenbeindeckel . . . . 26 ff.

Die fünftheiligen Diptychen S. 28, vergleichende Untersuchung der Bildtypen S. 31, die Uwaroff-Tafel S. 42, Datirung und Provenienz der Deckel S. 48, Bildschnitzerschulen in Mailand S. 49, Ravenna S. 50, Constantinopel S. 51, Typus der Evangeliar-Deckel S. 52.

Die syrischen Miniaturen am Anfange . . . . 53 ff.

Übereinstimmung mit der syrischen Bibel vom Jahre 586 S. 56, Typenvergleichung S. 58, Karolingische Copien S. 58, Datirung und Provenienz S. 67.

Die syrischen Miniaturen am Schlusse . . . . 68 ff.

Typenvergleichung S. 70, Datirung und Provenienz S. 74.

Die armenische Miniaturenmalerei . . . . 75 ff.

Armenische Plastik S. 75, figürliche Miniaturen vor dem Jahre 1000, byzantinischer Import S. 76, georgische Handschriften S. 78, syrischer Einfluss S. 80, Bedeutung des Etschmiadzin-Evangeliars S. 83. — Armenische Malerei bis zum 13. Jahrhundert S. 85, seit dem 13. Jahrhundert, biblische und profane Scenen S. 88, Ornamentstil S. 88, Palmettenstäbe S. 91, Fischvogel-Initialen S. 92, Sirenen etc. S. 93.

Anhang I. Zwei Goldenkolpien aus Adana im kais. ottomanischen Museum zu Constantinopel . . . . 97 ff.

Enkolpien S. 102, Goldmedaillons S. 103, Verwandschaft mit den Metallflaschen in Monza S. 105, Typenvergleichung S. 105, Datirung und Provenienz S. 110, Inschriften S. 110, Zusammenhang mit Ägypten S. 112.

Seite

Anhang II. Zwei enkaustische Heiligenbilder vom Sinaï im Museum der geistlichen Akademie zu Kiew . . . . 113 ff.
Enkaustische Technik und Faijûm-Funde S. 115, die Sinaïbilder S. 116, Petrow's Deutung S. 118, Einwände dagegen S. 119, Typus des Edelsteinkreuzes mit Ansätzen an den Armenden S. 120, Datirung S. 122, Nachrichten der Byzantiner über die enkaustische Technik S. 123.

Register 125

Verzeichniss der Abbildungen.

Illustrationen im Texte:

Leisten und Initialen nach Cod. arm. 14 der Mechitharisten-Bibliothek zu Wien, einer Bibel, die nach der Subscription auf Fol. 524ᵛ vom Bischof Johannes für Erzbischof Emmanuel geschrieben und nach Fol. 482ᵛ und 507ᵛ vom Priester Melchisedek im Jahre 1375 ausgemalt ist. 1, 17, 75, 90
Plan des Klosters Etschmiadzin 2
Grundriss der Kirche von Etschmiadzin 4
Relief mit Paulus und Thekla in Etschmiadzin 6
Griechische Inschrift in Etschmiadzin 8
Capitell in Etschmiadzin 10
Monogramme an diesen Capitellen 11
Ornamente im armenischen Texte vom Jahre 989 21
Die Frauen am Grabe, Randminiatur im armenischen Texte vom Jahre 989 . . 22
Anbetung der Magier, Randminiatur im armenischen Texte vom Jahre 989 . . 23
Vom Probianus-Diptychon im königl. Museum zu Berlin 32
Elfenbeintafel der Sammlung Uwaroff in Moskau 43
Karolingische Miniatur aus dem Evangeliar des Godescalc 59
Fisch-Initial nach Cod. arm. 30A der Mechitharisten-Bibliothek zu Wien . . 85
Fischvogel-Initialen aus vorkarolingischen Handschriften 92

Tafeln.

I. Elfenbeindeckel des Etschmiadzin-Evangeliars.
II–IV. Syrische Miniaturen am Anfange des Etschmiadzin-Evangeliars.
V–VI. Syrische Miniaturen am Schlusse des Etschmiadzin-Evangeliars.
VII. Zwei Goldenkolpien aus Adana im kais. ottomanischen Museum zu Constantinopel.
VIII. Enkaustisches Tafelbild vom Sinaï im Museum der geistlichen Akademie zu Kiew.

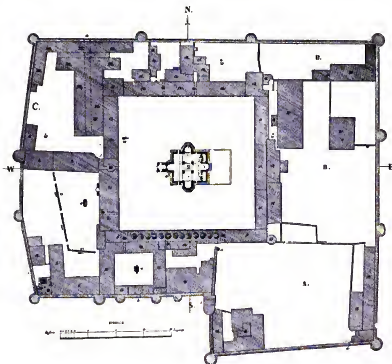






Die beiden Hauptpunkte in der am Fusse des Ararat sich hinziehenden Hochebene des Araxes sind Erivan, die Hauptstadt des gleichnamigen Gouvernements, und Etschmiadzin, der Sitz des armenischen Patriarchen. Erivan, am Nordrande der Ebene am Araxes gelegen, erhält durch seine beiden Hauptmonumente, die Ruine des sogenannten Sardar-Palastes und die in weitem Bogen nach dem Vorhofe sich öffnende Hauptmoschee ganz persischen Typus. Achtzehn Werst trennen es von Etschmiadzin und der Weg dahin führt vier Stunden weit in eine Einöde, deren Horizont einzig durch den im Süden gewaltig aufragenden Schneegipfel des Ararat unterbrochen wird. Sonst bleiben dem Auge nur graue Sandflächen und ein glühend heisser Himmel darüber. Von Zeit zu Zeit wird diese Wüste durch Oasen unterbrochen: Dörfer, von Birken und Eukalyptus beschattet, an den vom Ararat dem Araxes zuströmenden Bächen gelegen. Dann wieder Einöde. Endlich erscheinen am südwestlichen Horizont aus frischem Grün aufragend drei Kirchthürme: Ütsch Kilisse, Dreikirchen, wie der Türke den Ort nennt. Wir kommen an der Kirche der heiligen Riphsime vorüber, fahren durch die lange Strasse von Walarschapat und erreichen endlich am anderen Ende des Dorfes die hohen Umfassungsmauern des Patriarchenklosters Etschmiadzin, an deren Westende, dem Bazar gegenüber, sich das Hauptthor öffnet.

Wir treten in einen weiten Vorhof *(C)*, schreiten einem Durchgange in dem Gebäudetracte zur Linken, dem sogenannten Thore des Terdat *(f)*, zu und erblicken durch einen Corridor *(24)* die Hauptkirche, das Nationalheiligthum der Armenier. Sie im Besonderen führt den Namen Etschmiadzin, d. h. Herabkunft des Eingebornen, weil nach der Legende der heilige Gregor Lusaworitsch (der



Plan des Klosters Etschmiadzin.

1. Kirche. 2. Wohnung des Katholikos. 3. Mönchszellen. 4. Alte Typographie. 5. Synodal-Kanzlei. 6. Bibliothek. 7. Refectorium. 8. Typographie. 9. Magazin. 10. Backhaus. 11. Seminar. 12. Zellen. 13. Pilgerhaus. 14. Küchen. 15. Magazin. 16. Scheunen. 17. Getreidespeicher. 18. Gesindewohnungen. 19. Bassin. 20 Ställe und Schennen. 21. Bäder. 22. Bazar. 23. Wasserleitungen. Brunnen. 24. Corridore. 25. Monument des Obersten Macdonald. *A* Ghazarapat. *B* Viehhof. *C* Vorhof. *a* Bazarthor. *b* Thor von Ghazarapat. *c* Thor Mсri-Durn. *d* Kali-Durn. *e* Thor der Bäder. *f* Thor des Terdat.

Erleuchter), der Apostel der Armenier, an dieser Stelle den »furchtbaren Mann« herabsteigen sah. In den die Kirche umgebenden Gebäuden sind zur Linken Mönchswohnungen *(12)*, rechts das Refectorium *(7)*, auf der Eingangsseite die Wohnung des Patriarchen *(2)* untergebracht und hinter der Kirche schliesst der Hof mit einem vierten Tracte, hinter dem sich zunächst Wirthschaftsräume *(B)*, dann die neuerbaute Akademie erheben.[1] Die Anlage entspricht dem für die byzantinischen Klöster giltigen Schema, wonach die Hauptkirche, das *καθολικόν*, inmitten eines viereckigen Hofes steht, der auf allen Seiten von Gebäuden umschlossen wird, welche die Mönchswohnungen, das Refectorium, das Pilgerhaus etc. enthalten.[2]

Die Gründung von Etschmiadzin wird auf den heiligen Gregor Lusaworitsch selbst zurückgeführt. Er soll nach der Bekehrung des Tiridates angeblich schon im Jahre 302 an der Stelle, wo neben dem alten armenischen Königspalaste der Haupttempel der Artemis gestanden hatte und ihm der Eingeborne erschienen war, den Grundstein zur Kirche gelegt haben.[3] Man hat deshalb in dem heutigen Baue, der seinen Hauptbestandtheilen nach offenbar aus neuerer Zeit stammt, Reste dieser ältesten Gründung gesucht. Am weitesten ist darin Dubois[4] gegangen. Er hat sich nicht wie andere Reisende darauf beschränkt, anzunehmen, dass die Grundmauern die alten sein dürften, sondern hat eine Reconstruction der ältesten Kirche versucht,[5] die ebenso willkürlich ist, wie sein Schluss, dass die Kirche, weil an ihr allein in Armenien griechischer Einfluss hervortreten soll, auf den Urbau aus Tiridates Zeit zurückgehen müsse, der, in Rom aufgewachsen, bemüht gewesen sei, römische Bauformen einzuführen.[6]

[1] Meine Abbildung, in der die Akademie noch fehlt, nach M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie exécuté en 1847—1848. St. Pétersbourg 1851. Atlas pl. XV, wiederholt bei Alishan, Aïrarat (armenisch), S. Lazzaro 1890, S. 216. Eine Ansicht in dreiviertel Vogelperspective vom Jahre 1672 in Voyages du Chevalier Chardin en Perse. Amsterdam 1735, Bd. I, pl. IX.

[2] Nur so grosse Klöster, wie Laura, Iviron, Vatopedi, Russikon, Xenophu und Kutlumusiu am Athos, S. Sergius bei Moskau u. A., verlegen auch die *Τράπεζα* (das Refectorium) in den Hof der Eingangsseite der Kirche gegenüber. Zusatz zu J. Schlosser's »Die abendländischen Klosteranlagen des frühen Mittelalters.« Wien 1889, S. 2 ff.

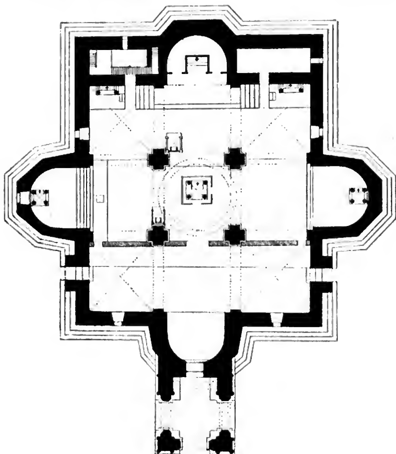
[3] C. Ritter, Erdkunde Bd. X, S. 528.

[4] Dubois de Montpéreux, Voyage autour du Caucause. Paris 1839, Bd. III, S. 371.

[5] Ebenda, Atlas Sér. III, pl. VII, Fig. 1.

[6] Die letzte Behauptung gründet sich auf die Ruinen von Garni, die von einem jonischen Tempel herrühren. An dieser Stelle soll Tiridates für seine Schwester einen Palast erbaut haben. Abbildungen bei Dubois a. a. O. Atlas Sér. III, pl. VII und Alishan a. a. O. S. 364.

Die Kirche hat im Grundriss[1] quadratische Form mit auf allen vier Seiten vorspringenden polygonalen Apsiden, von denen die an der Ostseite am wenigsten



Grundriss der Kirche von Etschmiadzin.

ausladet, weil sie auf beiden Seiten von rechteckigen Capellen flankirt wird.

[1] Zuerst skizzenhaft publicirt bei Chardin a. a. O. Bd. I, pl. X. Besser bei Dubois a. a. O. Atlas Bd. III, pl. VII, Fig. 3. Brosset a. a. O. Atlas pl. XVI (danach meine Abbildung). Grimm, Monuments d'arch. en Géorgie et en Arménie. Pétersbourg 1859 ff. und Alishan a. a. O. S. 217.

Dieser centralen, in grauen Lavablöcken ausgeführten Ummauerung entspricht der innere Aufbau. Vier Pfeiler tragen die Kuppel und stehen in den Ecken eines gleicharmigen Kreuzes, das in den Axenrichtungen von Tonnengewölben überspannt wird. In den Eckräumen kamen Kreuzgewölbe zur Anwendung. Der Grundriss entspricht somit, wenn wir von dem specifisch armenischen Motiv der Apsiden auf der Nord-, Süd- und Westseite[1] absehen, durchaus dem erst seit Justinian giltigen Schema der byzantinischen Kuppelkirche. Von einer Entstehung in einer früheren Zeit, geschweige denn im Jahre 302, kann nicht die Rede sein.

Zu diesem wahrscheinlich auf einen älteren Bau zurückgehenden Grundriss gehört nicht der an der Westseite in rothem porphyrartigen Stein aufgeführte Glockenthurm. Er ist erst um 1654 zugebaut. Aber auch die Kirche selbst ist im Oberbau ganz modern. Kirche und Kloster nämlich wurden im Jahre 1604 von Schah Abas I. zerstört und die Trümmer zum Bau einer neuen Kirche nach Djulfa bei Ispahan überführt. Im Jahre 1627 restaurirte der Wardapet und spatere Katholikos Moses die Ruinen. Sein Nachfolger Philippos setzte die Arbeiten fort und der Katholikos Eliazar führte sie im Jahre 1682 zu Ende. Seit der Zeit haben nur geringfügige Aenderungen stattgefunden.[2]

Mein Suchen nach selbstständigen armenischen Kunstdenkmälern der ältesten christlichen Zeit ist erfolglos geblieben. Dagegen stiess ich auf einige Reste griechischer Schrift und Kunst, welche ihrem Charakter nach dieser Zeit angehören müssen und im Zusammenhange mit dem im Haupttheile dieses Buches zu behandelnden Etschmiadzin-Evangeliar ein scharfes Licht auf die Quellen werfen, aus denen heraus sich die Cultur des christlichen Armeniens entwickelt hat.

Boré,[3] der das Kloster im Jahre 1838 besuchte, die Kirche also im heutigen Zustande kennen lernte, erwähnt an der Aussenseite des Chores zwei griechische Inschriften, deren Schreibart auf die ersten Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung zurückweisen soll. Auf der einen Tafel lese man Gebete mit dem Namen des Verstorbenen, auf der andern würden Paulus und Thekla genannt. Nach Boré's Meinung sind diese Inschriften ein Beweis erstens dafür, dass das Christenthum in diesen Gegenden schon vor Ankunft des heiligen Gregor, welcher die Nation

---

[1] Vgl. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste 2. A. III, S. 327.

[2] Nach Dubois a. a. O. III, S. 371, Grimm a. a. O. S. 9. Ritter, Erdkunde X, S. 530. Vgl. Schah-Chathunianz, Beschreibung von Etschmiadzin und der fünf Ararat-Provinzen, 1842, armenisch in Etschmiadzin gedruckt, 2 Bde.

[3] E. Boré, Correspondance et mémoires d'un voyageur d'Orient. Paris 1840, S. 41 ff.

endgiltig bekehrte, verbreitet war; zweitens dafür, dass die griechische Sprache neben der syrischen, welche Einige in jener Zeit allein im Gebrauch glaubten, in der Liturgie verwendet worden sei. Ritter[1] nimmt diese Behauptungen auf und verbindet damit die zuerst von Neumann[2] beachteten Nachrichten, wonach der angeblich alteste armenische Geschichtsschreiber Agathangelos wahrscheinlich in griechischer Sprache geschrieben habe[3] und die griechischen Schulen von Athen, Byzanz u. a. O. von armenischen Jünglingen besucht wurden. Die letzte Angabe, durch Korium und Moses von Chorene gestützt, hat ihre Richtigkeit und wir werden unten noch von ihr Gebrauch machen. Die Behauptungen Boré's aber bedürfen sehr wesentlicher Correcturen.

Boré kann nur zwei Inschriften gemeint haben, die auch ich noch in der Nordostwand der Kirche ziemlich hoch oben eingemauert fand. Die eine, in der Paulus und Thekla genannt werden, befindet sich auf einer 0·65 Meter breiten, 0·47 Meter hohen Steinplatte, die durch eine jonische Säule in zwei Arkaden getheilt wird.[4] In dem Felde rechts ist in Relief ein Mann mit langem Haar und Bart, bekleidet mit einem kurzen Chiton, gebildet, der nach links gewendet auf einem Klappstuhl sitzt und beide Hände nach links hin erhebt, wo in der zweiten Arkade eine bartlose Gestalt mit kurzem Haar in einem langen, gegürteten Chiton nach rechts gewandt dasteht und den rechten Arm zur Brust erhebt. Zur Seite des Kopfes der sitzenden Gestalt steht *ΠΑΥΛΟΣ*, der stehenden *ΘΕΚΛΑ*. Die Arbeit ist so schlecht, dass ich im ersten Moment an ein Machwerk neuester Zeit dachte, wie man es, doch fast besser, an griechischen Kirchen der letzten Jahrhunderte findet. Aber abgesehen davon, dass die Tafel schon im 17. Jahrhundert



Relief mit Paulus und Thekla in Etschmiadzin.

[1] a. a. O., S. 531.

[2] C. F. Neumann über armenische Sprache und Literatur, im Hermes Jahrb. der Literatur. Bd. 33 (1829), S. 159, 194.

[3] Widerlegt von Catergian im «Handess» 1889 Nr. 2. Agathangelus benutzt Basilius d. Gr., lebt im 5. Jahrhundert und schreibt armenisch.

[4] Meine Abbildung nach Schah-Chathunianz a. a. O., S. 20, doch ist das Säulencapitell nach dem Original corrigirt. Vgl. Alishan a. a. O., S. 213.

in die Kirche verbaut wurde, ist auch der Gegenstand der neueren Kunst fremd. Er fehlt im Malerbuche vom Berge Athos sowohl in der von Didron publicirten[1] wie in der erweiterten Redaction, welche A. Konstantinidis herausgegeben hat.[2] Dagegen beweisen literarische Quellen, namentlich des 4. und 5. Jahrhundert,[3] eine Elfenbeintafel im Britisch Museum (Garr. 446, 11),[4] und eine Miniatur auf Fol. 63^r eines Neuen Testamentes des 11. Jahrhunderts in der Metamorphosis-Kirche am Berge Athos — in der links Paulus schreibend, rechts Thekla erstaunt aus einem Fenster blickend dargestellt ist — dass dieser Gegenstand in altbyzantinischer Zeit beliebt war. In dem Londoner Relief sitzt Paulus wie in Etschmiadzin nach links gewendet rechts, während Thekla links erscheint. Das Compositionsschema entspricht also im Allgemeinen demjenigen in Etschmiadzin, mag es auch im Detail anders und feiner durchgebildet sein. Über das 5. oder 6. Jahrhundert werden wir die armenische Replik ebenso wenig hinaufdatiren dürfen, wie die Londoner Darstellung. Für diese Ansetzung spricht auch, dass das jonische Capitell der die beiden Arkaden trennenden Säule mit dem Kämpfer versehen ist, ein Detail, welches sich frühestens in dem von Ursus (400—410) erbauten katholischen Baptisterium S. Giovanni in Fonte in Ravenna nachweisen lässt. Nebenbei bemerkt, widerlegt diese armenische Darstellung des Gespräches zwischen Paulus und Thekla, zusammen mit einem kleinasiatischen Marmorrelief, welches die Bestrafung des Ananias darstellt und das ich an anderer Stelle veröffentlichen werde, eine Ansicht F. Ficker's, der in der Darstellung der Lebensschicksale der Apostelfürsten in den angeblich der Brescianer Schnitzerschule angehörigen Bildwerken südfranzösische Einflüsse sucht.[5]

Die zweite Inschrift, welche nach Boré Gebete mit dem Namen des Verstorbenen enthält, ist altbekannt und zuerst von Dubois publicirt.[6] Ich bilde sie hier nochmals ab, weil überall der figürliche sowohl wie der inschriftliche Theil unrichtig wiedergegeben ist. Die Tafel ist 0·68 Meter lang, 0·52 Meter hoch.

---

[1] ed. Schäfer, S. 348 ff.

[2] ἐν Ἀθήναις 1885 σ. 217 κτλ.

[3] Joh. Ficker, die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. Leipzig 1887, S. 38.

[4] Garrucci, Storia dell' arte cristiana Tav. 446, fig. 11.

[5] Ficker, a. a. O, S. 147.

[6] a. a. O. Atlas Sér. III, pl. VII, Fig. 5, vergl. Text III, S. 376, Brosset a. a. O. S. 16. Im C. I. Gr. IV, Nr. 8915 steht sie mit der Angabe ‹Chersonesi, ut videtur, Tauricae. E schedis Dubois, in quibus quo loco repertus fuerit titulus, non legitur adnotatum.› Schah-Chathunianz a. a. O., S. 19, Alishan a. a. O, S. 213.

Wir sehen im oberen Theil in einem durch die Inschrift *ΒΟΗΘΙΠΑΝΤΑΣΤΟΥΣ ΕΥΧΟΜΕΝΟΥΣ-ΕΝΤΗΕΚΛΗ Ξ* gebildeten Kreise die *crux monogrammatica* mit gleich langen Armen und der nach Aussen gewendeten Schlinge des *P*. Zu Seiten des Monogramms Christi steht oben: *ΙΕΗ | ΣΟΥ* unten: *ΖΙΒΙ | ΘΑΙΝ*. In den oberen Ecken der Tafel sind zwei Tauben angebracht, welche symmetrisch gruppirt an der Peripherie des Kreises picken. Unter der Taube links steht in vier Zeilen *ΚΥΡΙ | ΕΛΕΗΣΟΝ | ΤΟΝ ΔΟΥΛΟΝ | ΣΟΥ ΑΡΧΙΑΝ*, unter der rechts *Κ | ΚΥΕΛΕ | ΕΛΠΙ | ΔΙΝ*. Unter dem Kreuzmedaillon ist eine *tabula ansata* angebracht mit der dreizeiligen Aufschrift *ΔΑΝΙΗΛ | ΤΙΡΕΡ | ΓΑΡΙΚΙΝΙΣ*. — Der im Kreise angebrachten Fürbitte *Βοήθι πάντας τοὺς εὐχομένους ἐν τῇ ἐκλη[σίᾳ]*



Griechische Inschrift in Etschmiadzin.

fehlt das Subject. Man könnte es durch das Monogramm Christi angedeutet finden. Ich glaube aber, dass auch die Inschrift über dem Kreuzarm es enthält. Dubois copirt falschlich *Ζιβιοαιν* und enthält sich jeder Deutung. Ebenso Kirchhoff im Corpus, wo der erste Name *Ιεησου* gedeutet ist *Ἰ(ησοῦ)[ς] ἡ(ὁ) [θ](εο)ῦ*. Alishan will in ihnen ‹Erbarme dich des Zuith› lesen. Brosset nimmt wohl richtig an, dass *Ιεησου* für *Ἰησοῦς* stehe und sieht in *Ζιβιθαιν* eine unbekannte Persönlichkeit, deren Name sich in einer modernen Inschrift der Typographie zu Etschmiadzin in der Form Zipitaï wiederfinde. Ich füge hinzu, dass Zuithai als Name eines Priesters schon bei Moses von Chorene III c. 35 und bei Faustus von Byzanz IV. c. 55—57 vorkommt. Er könnte hier den Namen des Priesters geben, an dessen Kirche die Inschrift angebracht war. Die Anrufung *κύρι(ε) ἐλέησον τὸν*

δοῦλόν σου Ἀρχίαν und auf der Gegenseite, wie ich lese *κ(αὶ) κύ(ριε) ἐλέ(ησον) Ἐλπίδιν* dürfte ein Ehepaar nennen, zu dessen Andenken der Stein von *Δανιὴλ, Τιρερ, Γαρικινις* gesetzt wurde. Der Name Tirer[1] findet sich nach Brosset auch in der Inschrift eines Steinkruges vom Jahre 1266 zu Kanakerh. Er klingt ausserdem an Ter (Herr) an. In dem letzten Namen *Γαρικινις* wollten Dubois und Ritter, der daraus auf ein hohes Alter der Inschrift schloss, Garin, den armenischen Namen von Erzerum (Karin), lesen. Wahrscheinlicher ist nach allgemeiner Meinung, dass wir den Namen Garegin mit der syrischen Endsilbe *is* vor uns haben.

Auch diese Inschrift können wir unmöglich für älter ansehen als das Jahr 302, wie Boré will. Bestimmend dafür ist das Monogramm Christi, welches mit dieser Axenrichtung zuerst auf einem Titulus von 355 (Inscr. I 75, Nr. 125) auftritt.[2] Dazu kommt, dass die nach aussen gekehrte Schlinge des *P* für ein noch jüngeres Datum spricht. In Constantinopel kann ich das früheste datirte Beispiel dieser Art erst an dem um 390 entstandenen Goldenen Thore Theodosius des Grossen nachweisen. Gleich darauf kommt es noch einmal an der von Theodosius II. für Arkadius errichteten Säule vor, von der ein Rest am Avret-Bazar erhalten ist. Man wird über beide Denkmäler, die bisher unpublicirt sind, in einer meiner nächsten Publicationen Aufnahmen finden. Da nicht anzunehmen ist, dass dieses Monogramm in Armenien früher als in Rom und Constantinopel aufgetreten sei, so werden wir mit der Datirung der Inschrift in das 5. oder 6. Jahrhundert herabgehen müssen.

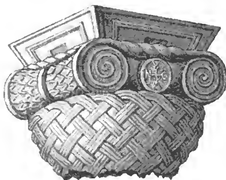
Diese beiden Inschriften können somit nicht, wie Boré und Ritter wollten, dafür geltend gemacht werden, dass das Christenthum in Armenien schon vor Gregor Lusaworitsch Eingang gefunden habe. Vielmehr beweisen sie, dass griechische Schrift und Sprache auch nach Erfindung des Alphabets durch Mesrop (ca. 406) in Armenien in Gebrauch waren. Dabei ist zu bemerken, dass die Verstorbenen in der einen Inschrift *Ἀρχίας* und *Ἐλπίς* griechische, die übrigen Personen *Ζηϑιθαιν, Τιρερ, Γαρικινις* armenische Namen haben. Alles das spricht für enge persönliche Beziehungen zwischen Griechen und Armeniern noch im 5., respective 6. Jahrhundert und wir werden nun nichts Auffallendes mehr darin finden, dass die Hauptkirche in Etschmiadzin byzantinischen Grundriss aus nachjustinianischer Zeit hat.

In diesem Zusammenhange gewinnen vier Capitelle höhere Bedeutung, welche, bisher von keinem Reisenden beachtet, im Gartenhofe vor der Akademie in Etschmiadzin liegen. Sie sind der Form nach alle gleich und fallen schon durch

[1] im C. I. Gr. Nr. 8915 steht dafür nur *PE*, ergänzt zu *[π]ρε[σβύτερος ὁ]*.

[2] Vergl. Kraus, Real-Enc. II, S. 227.

ihre Grösse auf. Die Deckplatte bildet ein Quadrat von 0·95 Meter Seitenlänge, die Höhe beträgt bis zur unteren Bruchfläche 0·78 Meter. Der Form nach sind es byzantinische Korbcapitelle von besonderer Art. Den unteren Theil bildet ein aus dreigestreiftem Flechtwerk gebildeter Korb. Darauf liegt ein jonisches Capitell von vollen, massiven Formen. Die Voluten werden durch einen gedrehten Wulst verbunden, unter dem man Medaillons angebracht sieht, die auf der Vorderseite mit einem Monogramm, auf der Rückseite mit einem Hakenkreuze gefüllt sind. Die Seitentheile nehmen die mit Blattwerk gezierten

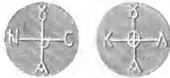


Capitell in Etschmiadzin.

Volutenpolster ein. Über ihnen steigt ein niedriger Kämpfer mit geneigten Seitenflächen auf.

Die Entwicklung des byzantinischen Capitells, wie ich sie demnächst mit Zugrundelegung eines umfangreichen und zum grössten Theil unpublicirten Materials klarzulegen gedenke, ergibt für das Korbcapitell mit Wahrscheinlichkeit, dass es nichts Anderes ist, als eine durch die Baumeister Justinian's vorgenommene Umbildung des Theodosianischen Capitells, für das die composite Grundform die Regel war. An Stelle der Akanthusblätter tritt der Korb, an Stelle der Voluten Thiere, die, am Rande des Korbes sitzend, die Deckplatte tragen. Man sieht, dass die Etschmiadzin-Capitelle somit eine Sonderstellung einnehmen. Wegen der Anwendung des Korbes können sie nicht älter sein als Justinian, für die Beibehaltung der Voluten liefern sie meines Wissens das einzige Beispiel.

Die Monogramme der vier Capitelle zeigen zwei Formen:



die erste Form kommt einmal, die zweite dreimal vor. Die Auflösung unterliegt keinem Zweifel, die erste Form enthält *Ναρσου*, die zweite ***Καθολικοῦ***. Unter den armenischen Patriarchen, welche von Anbeginn den griechischen Titel ***Καθολικός*** führten, kommen in der ältesten Zeit drei mit dem Namen Nerses vor. Nerses I. der Grosse 340—374, Nerses II. 524—533 und Nerses III. Schinogh (der Erbauer) 640—661.[1] Der Zeit nach kommt von diesen nur der letzte in Betracht. Die Regierung Nerses II. fallt zu sehr mit den ersten Regierungsjahren Justinian's zusammen, in welchen das Korbcapitell, da es im Innern der Sophienkirche und an Hagios Sergius und Bacchos noch nicht vorkommt, wahrscheinlich noch gar nicht erfunden war. Nerses III. aber würde nicht nur der Zeit nach passen, sondern sein Beiname «der Erbauer» lenkt direct auf ihn hin.

Über Nerses III. und seine Bauthätigkeit erhalten wir eingehende Nachrichten durch seinen Zeitgenossen Sebeos.[2] Derselbe war Bischof und wird im Concil von Dvin (645) erwähnt. In seiner Geschichte, welche bis zum Jahre 660 reicht,[3] berichtet er unter Andern von dem Katholikos: «Nerses ... war von Kindheit an in Griechenland erzogen und hat die Sprache und die Wissenschaften der Griechen gelernt und als Krieger viele Länder durchreist.»[4] Diese Beziehungen zu Byzanz gaben bald Anlass zur Mythenbildung. So erzählt schon am Schlusse des 10. Jahrhunderts ein Fortsetzer des Moïses Kalankaituatzi:[5] «Im 19. Jahre von Constans (II. 641—668) ist Ter (Herr) Nerses Katholikos

[1] Nach J. Saint-Martin, Mémoires hist. et géogr. sur l'Arménie. Paris 1818, im Katalog der Patriarchen.

[2] Indem ich beginne armenische Geschichtsquellen zu verwerthen, folge ich gern meiner Pflicht Herrn Dr. Kalemkiar, Mitglied der Wiener Mechitharisten-Congregation, für die uneigennützige und mit liebenswürdigstem Eifer mir geleistete Beihilfe in der Übersetzung, sei es mir bekannter oder von ihm selbst aufgewiesener Quellen, herzlich zu danken.

[3] Vergl. Aïriwanetzi, Chronologie, St. Petersburg 1867, S. 37; H. Hübschmann, Zur Geschichte Armeniens und der ersten Kriege der Araber, S. 7.

[4] Sebeos, ed. Petersburg 1879, S. 140.

[5] Geschichte der Afghanen, Buch III, C. 15, (Moskau 1860, S. 255). Die ersten beiden Bücher reichen bis zum Jahre 685, das dritte ist von einem Fortsetzer 980 1000 weitergeschrieben.

der Armenier gewesen 20 Jahre lang und die armenische Jahreszahl war 111.[1] Dieser war der Erzieher von Constantin (IV. Pogonatas 668—85) und hat mit dem Schatze desselben den prachtvollen Stall (sic!) der vernünftigen Heerde (Christi) im Stadtdorfe (genannt) «heil. Gregor» aufgebaut; und er hat zur Kirchenweihe den König der Griechen eingeladen, der, sehr erstaunt über den Bau, den Maurern befahl, ihm zu folgen, damit er das Gleiche in seinem Palast aufbauen lasse. Er konnte aber nicht in sein Haus gelangen und starb auf dem Wege.» Soviel verbürgt die Notiz des Sebeos und bestätigt der Fortsetzer des Moïses Kalankaïtuatzi zum mindesten, dass Nerses III. zu Byzanz in näheren Beziehungen stand und Gelegenheit genug gehabt haben dürfte, byzantinische Architektur schätzen zu lernen. Denn das Verhältniss wird wohl umgekehrt gewesen sein, als es Moïses erzählt: Nerses wird sich Baumeister aus Griechenland haben kommen lassen. Beweis dafür sind unsere Capitelle, deren Form zusammen mit den griechischen Monogrammen unzweifelhaft auf solchen Ursprung hinweist.

Über die Provenienz der Capitelle theilt mir Herr Dr. Karamianz, Professor an der Akademie in Etschmiadzin, Folgendes mit: «Ich war im Jahre 1875 Schüler der Akademie, als zwei von diesen Capitellen, welche lange Zeit im südlichen Vorhofe des Klosters gelegen hatten, in den Hof vor der Akademie gebracht wurden. In demselben Jahre wurden auch die beiden andern dahin geschafft, aber nicht aus Walarschapat selbst, sondern von einem «die ruinirte Kirche» genannten Orte, welcher vier Werst von Etschmiadzin rechts vom Wege nach Erivan liegt.» Unter Berücksichtigung dieser werthvollen Angabe können wir nun auch bestimmen, zu welchem Gebäude die Capitelle einst gehörten. Der oben citirte Sebeos berichtet über die Bauten Nerses III.: «In jener Zeit dachte Nerses, der Katholikos der Armenier, eine Wohnung für sich zu erbauen in der Nähe der Kirchen in der Stadt Walarschapat auf dem Wege, auf welchem, wie man sagt, der König Tiridates dem heiligen Gregor entgegen gekommen ist. Er hat dort auch eine Kirche aufgebaut im Namen der himmlischen Engel, die dem heiligen Gregor in der Vision als eine Schaar himmlischer Heere erschienen sind. Diese Kirche hat er in hohen Bauten und Wunderwerken errichtet, wie es sich der göttlichen Ehre, welcher er sie widmete, ziemte.»[2] Und an einer anderen Stelle: «Und später nach sechs Jahren der Verfolgung ist er (Nerses) wieder auf seinen Platz zurückgekehrt und hat den Stuhl des Katholikos wieder bestiegen. Er beeilte sich, den Bau der Kirche zu Ende zu führen, welche er auf der Strasse der

[1] Die Datirungen Constans im 19. Jahre seiner Regierung (660) und Nerses im 20. Jahre (661) stimmen nicht zum Jahre 111 = 662.

[2] Sebeos a. a. O., S. 118—9.

Stadt Walarschapat errichtet hat.»[1] Im 9. oder 10. Jahrhundert schreibt der Katholikos Johannes: «Und dann baut er (Nerses III.) einen Tempel der Heiligkeit über der Grube des heiligen Gregor, wo dieser apostolische Mann Gottes, unter den Giftigen (Thieren) sich befindend, den Kopf des bösen Drachen zertreten hat, uns Armenier aus den Todes-Abgründen des Heidenthums an's Licht der Glorie des Sohnes Gottes emporziehend. Ausserdem legt er, auf den Herrn hoffend und ungeachtet der Invasionen feindseliger Insurgenten, mit lobenswerthem Eifer den Grund zum grossen und wunderschönen Hause Gottes im Namen des heiligen Gregor, die Vollendung der Weisheit Christi des Erbauers überlassend. Als er den Grund zur göttlichen Wohnung der vernünftigen Heerde Christi legte, brachte er, unter den vier kolossalen Säulen vertheilt, die Reliquien der Gebeine des heiligen Gregor unter, damit dieser himmlische Schatz auf immer unberührt bleibe von den verheerenden Horden zur Glorie des Christenthums.»[2]

Wir hören hier somit von verschiedenen Bauten, die dem Katholikos Nerses III. den Zunamen des Erbauers eingetragen haben dürften. Schon der Fortsetzer des Moïses Kalankaïtuatzi rühmt die prachtvolle Kirche der vernünftigen Heerde Christi. Dieselbe Bezeichnung gebraucht auch der Katholikos Johannes; er fügt die sehr werthvolle Notiz bei, dass man unter die *vier kolossalen Säulen* Reliquien des heiligen Gregor gelegt habe. Wir müssen somit auch für diese Kirche centralen Grundriss ähnlich dem der heutigen Hauptkirche von Etschmiadzin annehmen. Die vier Säulen trugen dann die Kuppel. Unsere Capitelle können wegen der auffallend kolossalen Dimensionen nicht gut einem andern Zweck als diesem gedient haben. Sie tragen zudem das Monogramm des Katholikos Nerses. Es dürfte daher gerechtfertigt sein, sie als die Reste der Kirche der vernünftigen Heerde Christi zu betrachten. Dazu kommt bestätigend, dass Alishan, welcher diese Capitelle nicht kennt, annimmt, dass jener, «die ruinirte Kirche» genannte Ort, von dem zwei der Capitelle nach den Mittheilungen des Dr. Karamianz sicher herrühren, die Stelle sei, auf der die von Nerses Schinogh erbaute Kirche der vernünftigen Heerde Christi gestanden habe. Über die Schicksale dieser nach Sebeos den himmlischen Engeln, nach Johannes Katholikos, wahrscheinlich, wie Alishan annimmt, seit der Übertragung der Reliquien des heiligen Gregor, diesem Heiligen gewidmeten Kirche erfahren wir von dem Mechithar Airiwanetzi im 11. Jahrhundert, dass sie, welche die ganze Welt bewundert hatte, von den Arabern zerstört worden sei, wahrscheinlich im 10. Jahrhundert, weil nach Thomas Ardzruni der Katholikos Gregor II. (876—97) sie noch aufsuchte,

[1] Ebenda, S. 150—1.

[2] Johannes Katholikos, Geschichte Armeniens. Moskau 1853, S. 48.

während sie in der bis 1004 reichenden Geschichte des Assolik bereits als zerstört aufgeführt wird. Im Jahre 1001 baute König Gagik nach ihrem Muster eine grosse Kirche in Ani, welche seit der Einnahme der Stadt durch Alp Arslan (1064) verfiel und heute in Ruinen dastelit.[1] Der Platz aber, wo sich die Ruine des Originals bei Walarschapat erhob, behielt bis auf den heutigen Tag den Namen «hangaz ekelezi» (*աւերած եկեղեցի*, die ruinirte Kirche).[2]

Wie sich nun für diese Kirche centraler Grundriss und, nach den erhaltenen Capitellen zu urtheilen, auch byzantinische Detailformen nachweisen lassen, so dürfte das Gleiche für die älteste Kirche im Patriarchatskloster gelten. Der Grundriss ist ja thatsächlich der einer byzantinischen Kuppelkirche. Über ihre Geschichte wissen wir nach der Zusammenstellung von Grimm und Ritter,[3] dass der älteste von Gregor gegründete Bau im Jahre 380 von Sapor II. zerstört und von Wahan Mamiconian restaurirt worden ist. Im Jahre 483 führt ein anderer Wahan, Marzpan von Armenien, eine zweite vollständige Restauration aus, wie der Historiker Lazar von Pharpi bezeugt. Derselbe wird als Vorsteher des bei der Patriarchatskirche errichteten Klosters Surena genannt. Die Gründung desselben wird von den Einen in Nerses II. Zeit, von Andern in die Nerses III. angesetzt. Der Patriarch Komitas (617—25) liess im Jahre 618 das Holzdach der Kirche durch eine Steinkuppel ersetzen. Nerses III. wird dann eine Reparatur zugeschrieben. Die weiteren Schicksale sind oben S. 5 berichtet worden.

Über die Entwickelungsgeschichte der armenischen Kunst wird sich daher mit Berücksichtigung dieser Bauten von Etschmiadzin etwa Folgendes sagen lassen: Die rein jonischen Formen des einzigen aus römischer Zeit erhaltenen Baues, einer Palast- oder Tempelruine in Garni, und das Fehlen sonstiger Monumente führen zu dem Schlusse, dass die Armenier in vorchristlicher Zeit keine nationale Kunstweise ausgebildet hatten, dass sie vielmehr noch mehr als die angrenzenden sassanidischen Länder dem Einflusse der römischen Kunst erlegen waren. Wenn uns daher später in christlicher Zeit ein selbstständiger armenischer Baustil entgegentritt, so muss sich derselbe erst in christlicher Zeit herausgebildet haben. Schnaase[4] setzt das Auftreten dieses nationalen Stiles in den Anfang des 7. Jahrhunderts. Über die Zeit von Tiridates bis circa 618 weiss er von der armenischen Kunst nichts zu berichten und füllt diese Lücke aus mit der Vor-

[1] Abbildungen bei Sargissian, Topographie von Klein- und Gross-Armenien, St. Lazaro 1864, S. 64 ff.; Alishan, Schirak 1880, S. 66 ff.

[2] Vergl. Alishan, Aïrarat, S. 244 ff., § 120.

[3] Grimm a. a. O, S. 9; Ritter, Erdkunde X, S. 528 ff.

[4] Gesch. d. bild. Künste. Bd. tII, S 520 ff.

führung einer Kirche in Pitzunda in Abkhasien an der Küste des schwarzen Meeres gelegen, einem Gebiete, welches von Justinian christianisirt und mit einer Kirche der Muttergottes ausgestattet wurde.[1] Auch die Kirche von Pitzunda wird von der Tradition auf Justinian zurückgeführt.[2] Das Studium ihrer Bauformen aber ergibt einige Merkmale, die dem entgegen sind.[3] Der Grundriss zwar ist der einer von vier Pfeilern getragenen byzantinischen Kuppelkirche. Ebenso lassen das Schichtenmauerwerk, die Anbringung des Narthex und der Westempore keinen Zweifel an dem byzantinischen Grundschema aufkommen. Aber die Tragebogen der Kuppel haben keilförmige Gestalt und können daher unmöglich vor dem Eindringen der Muhamedaner in diese Gegenden entstanden sein. Dubois zählt noch mehrere Kirchen Abkhasiens auf, die alle deutlich den byzantinischen Kanon zeigen.

Schnaase nimmt nun mit Recht an, dass wohl auch in Armenien die byzantinische Kunst das Erbe der römischen angetreten haben werde. Nur beschränkt er die Dauer ihrer Herrschaft, wie ich glaube, zu sehr. Zunächst hätte er hinweisen können auf die Stelle bei Prokop de aedificiis c. III 4,[4] die uns positive Belege für das Vorhandensein byzantinischer Bauten in Armenien gibt: «(Justinian) führte (in Armenien) Bauten von Kirchen und Klöstern aus. In Theodosiupolis errichtete er eine Kirche des Theotokos und erneute die Klöster in dem Petrios genannten Orte und in Kukarizi. In Nikopolis baute er das sogenannte Kloster der fünfundvierzig Heiligen und in Bizani eine Kirche des Märtyrers Georgios. Nahe bei Theodosiupolis restaurirte er ein Kloster der vierzig Märtyrer.» Diesem Zeugnisse schliessen sich als unzweideutige Argumente der Herrschaft der byzantinischen Kunst noch im 7. Jahrhundert die Auskünfte an, welche wir über die älteste Patriarchatskirche und die circa 660 vom Patriarchen Nerses III. erbaute Kirche der vernünftigen Heerde Christi geben konnten. Darnach scheint es sehr unwahrscheinlich, dass schon vor Nerses III. Monumente im ausgesprochen armenischen Stil entstanden sein sollten.

Im Zusammenhange mit diesem Resultate wird daher die Entstehungsgeschichte der drei dafür geltend gemachten ältesten armenischen Kirchen, der heil. Riphsime, angeblich 618, der heil. Gajane, angeblich 630, beide in Walarschapat, und der Kirche in Usunlar, angeblich 718–720 gegründet, neu zu untersuchen sein. Sie zeigen den national armenischen Stil bereits rein

[1] Prokop, De bello gothico c. IV, 3 ed. Bonn. vol. II, p. 472.

[2] Schnaase a. a. O. S. 325.

[3] Abgebildet bei Dubois a. a. O. Atlas III, pl. 1 und 2.

[4] ed. Bonn. III, p. 255.

durchgebildet.[1] Da wir überdies dessen weitere Fortschritte erst im 10. Jahrhundert nachweisen können, die Gründungsdaten selbst aber unsicher sind, so ist es sehr wahrscheinlich, dass diese drei Kirchen aus einer Zeit stammen, in der sich die armenische Architektur bereits seit längerer Zeit vom directen byzantinischen Einflusse befreit hatte. Das 9. Jahrhundert würde dafür passend erscheinen.

An dieser Stelle genügt der Nachweis, dass, wie schon Koriun[2] von armenischen Jünglingen zu berichten weiss, die in Griechenland ihre Studien machten und die beiden Inschriften an der Hauptkirche in Etschmiadzin für ein Fortwirken der griechischen Cultur im 5. respective 6. Jahrhundert sprechen, wir aus den Nachrichten des Sebeos und zweier Schriftsteller des 10. Jahrhunderts ersehen können, wie eng diese Beziehungen durch Nerses III. auf's Neue im 7. Jahrhundert befestigt wurden. Die beste Illustration dieser Verhältnisse gibt ein Brief des Katholikos Giut (465—475) an den Perserkönig Peroz, den Lazar von Pharpi mittheilt[3] und in dem sich Giut folgendermassen wegen seiner Beziehungen zu den Griechen zu entschuldigen sucht: «Wenn man von mir sagt, dass ich mit den Griechen in Verkehr bin, so liegt die Sache nicht so, wie man spricht, und man berichtet falsch; denn alle Wissenschaften, so auch die Philosophie, habe ich in Griechenland erlernt und habe dort viele Bekannte und Collegen. Und das Kleid, das wir tragen, kaufen wir von dort, denn man findet es in keinem andern Lande; wir müssen also unseren Bedarf von dorther decken.» Was hier von den Wissenschaften und Kleidern gesagt wird, gilt auch für die Baukunst. Die Betrachtung der Capitelle hat uns gelehrt, dass auch unter Nerses III. die byzantinische Kunst es noch war, welche der armenischen ihre Formen, ja ihre Baumeister lieh. Bevor ich nun die Geschichte des byzantinischen Einflusses weiter verfolge, wende ich mich dem Haupttheile meiner Aufgabe, der Betrachtung des Etschmiadzin-Evangeliars zu, in welchem wir neben dem byzantinischen noch einen zweiten Culturkreis kennen lernen werden, welcher der armenischen Nation neue befruchtende Keime hat zukommen lassen.

[1] Vergl. Schnaase a. a. O., III. S. 334.

[2] Vergl. die Noten zu Eusebius Chron. ed. Venet. 1818, Vol. I, praef. p. XII.

[3] Geschichte Armeniens ed. S. Lazzaro 1873. S. 345.



Das Etschmiadzin-Evangeliar.

Da der Patriarch zur Zeit meines Aufenthaltes im Kloster Etschmiadzin (Ende August 1889) abwesend war, wollte mir der Bibliothekar, Bischof Nerses, nur einen flüchtigen Blick in die mit Miniaturen versehenen Handschriften gestatten. Ich erwartete nach dem im Jahre 1840 von M. Brosset veröffentlichten Kataloge der Etschmiadzin-Bibliothek,[1] der nur armenische Handschriften, darunter die ältesten aus dem 12. Jahrhundert anführt, Aufschluss lediglich darüber zu erhalten, in wieweit die armenischen Miniaturenmaler von den byzantinischen abhängig gewesen seien. Umsomehr war ich daher überrascht, als ich unter den Cimelien eine Handschrift liegen sah, die, mit werthvollen christlichen Elfenbein-Diptychen geschmückt, eine Reihe von Miniaturen enthielt, von denen diejenigen am Anfang auf den ersten Blick altchristlich, die am Schlusse syrisch zu sein schienen, während dazwischen ein armenisch geschriebenes Evangeliar mit stümperhaften Randminiaturen eingebunden war. Unter fortwährendem Drängen des Bibliothekars habe ich dieses werthvolle Manuscript photographirt. Man findet die Aufnahmen in den beiliegenden Tafeln I—VI reproducirt. Erst im Januar 1890 erfuhr ich bei Gelegenheit des archäologischen Congresses in Moskau, dass die Handschrift in Russland nicht unbekannt sei. Graf Alexander Sergei Uwaroff hat im Jahre 1882 mit Benutzung des im Jahre 1865 in armenischer Sprache erschienenen neuen Kataloges der Etschmiadzin-Bibliothek eine kurze Beschreibung derselben in den Mittheilungen des fünften archäologischen Congresses zu Tiflis veröffentlicht.[2]

[1] Brosset, Catalogue de la bibliothèque d'Etschmiadzin. St. Pétersb. 1840. Wieder abgedruckt in den Rapports S. 23 ff.

[2] Пятый археологическій съѣздъ въ Тифлисѣ. Москва 1882 стр. 352, wovon neuerdings eine Übersetzung von J. J. Mourier, «La bibliothèque d'Etschmiadzine et les Manuscrits arméniens» in Tiflis (1885) erschien. Eine Recension von Stassoff im Журналъ М-ва Народнаго

Den Kern der Handschrift, welche ich kurzweg das «Etschmiadzin-Evangeliar» nenne, bildet ein auf Pergament in mittelmesropianischer armenischer Schrift geschriebenes Evangeliar von 0·28 Meter Breite und 0·34 Meter Höhe. Am Schlusse desselben befindet sich folgende Subscription:[1] « . . . . . . Da der Verstand des heiligen (Stephanus) vom himmlischen Lichte erleuchtet war, ist er ein Muster der Mönche gewesen. Auf Erden gleich Engeln lebend, war er ein Genosse der Engel und hat uns, seinen Schülern, auf Erden ein Beispiel des Lebenswandels hinterlassen und eine Leiter zum himmlischen Sion, d. i. Noravank, in

Просвѣщенія 1886 im Juliheft, wovon gleichzeitig eine armenische Übersetzung in der Zeitschrift "*Արձագանք*" («Ardzagang»), Tiflis 1886, Nr. 25, 26, 29, erschien. Vergl. den Hauptkatalog der Manuscripte der Bibliothek der Kathedrale Etschmiadzin *(Մայր ցուցակ ձեռագիր մատենից գրադարանի սրբոյ աթոռոյն Էջմիածնի:)* Tiflis 1863, S. 16, Nr. 222.

[1] Bischof Nerses wollte nicht erlauben, dass ich diese Subscription photographire. Wenn ich sie hier im Wortlaute vorbringen kann, so danke ich das der gütigen Bemühung des Herrn Legationsrathes von Schiessl in Constantinopel, der mein diesbezüglich an den Patriarchen gerichtetes Gesuch in jeder Weise unterstützte. Der Urtext lautet wie folgt: *Իմանալի լուսով պայծառացեալ աստուածընկալ սրբոյն միտք գերախոհ մանկնունեամբ արփիահրաշ եւ ծայրագոյն լուսոյն անճառ ճառագայթիւք զերամփայլեալ ի սուրբնոս եւ ի գերագոյն, յիմանալիսն եւ ի զգալիս. զոր եւ ինձ պատկառ եւ հարազատ մարդութեամբ մարմնոյ եւ խաչակիր ճնհատակութեամբ թողեալ զ'նոյրենակոն շրնղաշրութիւնն. քանզի կրանից միանձանց եղեալ յերկրի զանմարմնոցն բերեալ աւրինակ, նոցին եղեւ հաղորդ, թողլով յերկրի խրայոցս աշակերտաց. աւրինակ զնացից կենաց պողոտային. եւ սանդուղս ի վերինն սիոն, զանուանեալ նորա վանս. հիմնարկեալ ի սմա զվկայարան նորին անուն իւր սրբոյ նախավկային Ստեփաննոսի:*

Իսկ ես յետին եւ ամենանուաստ Ստեփաննոս մեղապարտ կրաւնաւոր եւ անարժան քահանայ նորին աշակերտ եւ եղբաւրորդի. ոչ ըստ նորին աւրինակի, այլ յոյժ մեղուցեալ, որ թերալա եւ ըստ սին եւ մնոտի խարկանաց կենցաղոյս հայկազնեա զալ ատեէին յիս. այլ եւ ըստ ճշմարտութեանն որում եւն վկայեմ ինձ աննշան եւ մակթեար եւ յետին քան զամենայն մարդիկ բատ չար զործոց եւ անուղայ զնացից իմոց, սակայն քրիստոնեա զալ եւ զինչ արեան մեծին աստուծոյ յիսուսի քրիստոսի ոչ ուրանամ զիս:

Եւ արդ մեծաւ տարփմամբ ցանկացեալ զոխ զփառամափայլ չորեքծաղկեան զ'նոգերուղիւ աւետարանաց սրբոց աւետարանչացս 'ի զարդ զերարփի վայելչութեան եկեղեցւոյ. ի սմա պարկեշտ մանկանց նորասիոնի. աղերս թախանձանաց աւ ամենեսին հառաչագին հայցմամբ պաղատանաւք առաջի արկանելով զգութ սիրոյն քրիստոսի, որք ընթեռնուք զսա. եւ ձեռնատարած համբարձմամբ առաջի զենլոյն քրիստոսի վայելիք ի սեղան անմահ արքային, ողորմագութ զորովմամբ յիշման արժանի արարէիք զաարժանեալ մեղաւք զ'նոգի իմ:

Եւ արդ մի որ իշխեսցէ ի բանէն աստուծոյ հեռացուցանել զսա իւիք պատճառանաւք ի նորայաննից սուրբ եկեղեցւոյս. եւ թէ որ յանդգնի որոշել զայս աւետարանս ի սուրբ խորանէս, յափշտակողն ի փառաց որդւոյն աստուծոյ որոշեալ լիցի իւր սատանայ. նզովեալ յոգի եւ ի մարմին ընդ անհաւատ մաղանակողաւան եղիցի զատաստանաւ յորդւոյն աստուծոյ:

Եւ զսա լիցին հանապազ ընթերցեալ ի սուրբ եկեղեցւոջս. զի յառաջ ի հին յաւրինակաց գրեցաւ նոյն անէծրդ կացցէ ի վերայ այնոցիկ որք անփոյթ առնեն զհրամայեալս առ յինէն:

welchem er die Grabstätte seines Namensheiligen, des Protomartyrs Stephanus, erbaut hat.»

«Ich aber, der letzte und geringste Stephanus, Mönch und unwürdiger Priester, sein Schüler und Neffe, wenn auch nicht wie er, sondern sündig .... verleugne doch nicht, dass ich Christ und Preis (sic!) des Blutes des Gottessohnes Jesu Christi bin.»

«Und nun wünschte ich herzlich, das ehrwürdigste, geistvolle, viereckige (sic!)[1] Evangeliar zur Zierde der höchsten Majestät der Kirche zu copiren. Die Ihr in dieser Kirche Kinder seid des neuen Sion .... seid eingedenk im Gebete meiner sündvollen Seele.»

«Niemand soll aus keinem Grunde dieses (Evangeliar) aus der Kirche Noravank's wegnehmen; und wenn Jemand sich untersteht, dieses heilige Evangeliar vom Altare zu rauben, so soll er von der Glorie des Gottessohnes ausgeschlossen sein als Teufel, verflucht im Geiste und Körper und mit den ungläubigen Kirchenräubern verdammt vom Sohne Gottes.»

«Es soll in dieser Kirche gelesen werden, denn es ist aus echten und alten Originalen copirt. Derselbe Fluch trifft diejenigen, welche das von mir Gebotene unterlassen.»

«Und copirt ist es im Zeitalter der Armenier 438, im Zeitalter der Griechen 742, unter der Tyrannei der Ismaeliten 379.»

«† Dem Herrn Stephanus gehört dieses Evangeliar.
Ich Johannes habe es geschrieben. Gedenket meiner.»

Dann folgt die Aufzählung der Evangelienstellen für alle Tage des Jahres und am Schlusse steht nochmals:

«Dem Stephanus gehört dieses Evangeliar.
Der Herr gebe es zum Genuss
Der Kinder des neuen Sion.»

Nach der Datirung am Schlusse der Subscription ist das Evangeliar im Jahre 438 der armenischen Aera, welche mit dem Jahre 551 beginnt, d. i.

Եւ գրեցաւ յամի թուոյ հայազանց: ՆԼԸ: և ըստ թուոյ հոռոմի: ՉԽԲ: յիսմայէլական բռնակալութեան: ՅՀԹ:

† Տեառն Ստեփաննոսի է սուրբ աւետարանս
Յոհաննէս գրեցի յիշեցէք·

. . . .

ՏԵԱՌՆ ՍՏԵՓԱՆՆՈՍԻ Է ՍՈՒՐԲ
ԱՒԵՏԱՐԱՆՍ
Տացէ զսա տէր ի վայելումն
մանկանց նոր սիոնի:

[1] Dr. Kalemkiar deutet viereckig mit Rücksicht auf die vier Evangelisten.

989 n. Chr. Geb. geschrieben. Dazu stimmt weder die griechische noch die arabische Datirung. Dem Jahre 742 der Griechen entspräche ein Beginn der Aera im Jahre 247, dem Jahre 379 der Türken 610. Wir kennen keine Aera, die mit diesen Jahren einsetzt. Nehmen wir aber an, dass als griechische Aera die Aera martyrum (a. 284), für die türkische richtig 622 genommen sei, dann wäre die Handschrift einmal im Jahre 1026, im andern Falle im Jahre 1001 entstanden. Somit bleibt nur die Erklärung übrig, dass der armenische Schreiber mit den fremden Zeitrechnungen nicht vertraut war, wir uns somit nothgedrungen auf diejenige seines eigenen Volkes verlassen müssen.[1]

Glücklicherweise sind wir in der Lage, diese Datirung von anderer Seite her controliren zu können. Nach unserer Subscription ist die Handschrift im Jahre 989 von einem gewissen Johannes für den Mönch und Priester Stephanus geschrieben, welcher der Neffe und Schüler des Gründers von Noravank (des neuen Klosters) Stephanus war. Nun berichtet Stephanus Sünetzi in seiner Geschichte des Hauses Sisakan,[2] dass ein Angehöriger desselben, Namens Stephanus, das Kloster Noravank im Jahre 385 arm. Stiles, d. i. 936 nach Christi Geburt gegründet habe, und fügt hinzu, dass nach dessen im Jahre 970 eingetretenen Tode zuerst Pater Hrahat, dann ein Neffe des Gründers, Christophor, der zugleich sein Schüler und in Allem sein Nachahmer war, Äbte des Klosters geworden seien. Bis auf den Namen stimmen somit beide Quellen überein. Im Namen selbst dürfte sich der Schriftsteller des 13. Jahrhunderts geirrt haben. Das Kloster Noravank liegt in der Provinz Vaïotzdzor und seine Kirche des heiligen Stephanus wird noch beim Einfalle der Mongolen erwähnt, als Elikum in ihr begraben wurde.[3] Für den Altar dieser Kirche war nach der Subscription auch unser Evangeliar bestimmt. Trotz des darin ausgesprochenen Fluches ist dasselbe doch geraubt worden und schliesslich nach Etschmiadzin gekommen. Über die Geschichte dieses Besitzwechsels liegt eine Notiz vor. Auf Fol. 9 der Handschrift steht am Beginne des armenischen Evangeliars: «Im Jahre 622 nach der Zeitrechnung der Armenier (1173 nach Christi Geburt) unter der Regierung des Athabeg Altkutsch (Eltkuz) und als Gregor (IV. 1173—93) Katholikos war, habe ich Gurji, der Sohn des Wahram, dieses Evangeliar von meinem rechtmässig

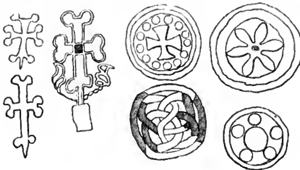
[1] Herr Professor Fr. Müller hat die Güte mir mitzutheilen, dass eine ähnliche Unsicherheit beim Gebrauch einer fremden Aera bei Michael Asori, Geschichte (Jerusalem 1871) S. 256, vorkomme, wo es heisst, dass im Jahre 871 der syrischen (seleucidischen) Zeitrechnung der Beginn der armenischen Aera sei, d. h. (871 — 315) 556, nicht wie sonst allgemein 551.

[2] ed. Emin. Moskau 1861, S. 179 ff. Uwaroff a. a. O. S. 353.

[3] Saint Martin a. a. O. S. 3 und 143, II. S. 125.

erworbenen Gelde gekauft und es dem weitberühmten Kloster Makard des heiligen Protomartyrs (Stephanus) geschenkt zur Erinnerung an mich, meine Eltern, meine Söhne und meine Frau . . . . Ich Ter (Herr) Stephanus habe (dies) geschrieben und wenn Jemand dieses Evangelium dem Kloster nimmt, indem er es mit Beschlag belegt oder verkauft, so soll er verdammt sein von 318 Patriarchen; diejenigen aber, die diese Befehle vollziehen, seien gesegnet.»[1] Wie die Handschrift weiter ihren Weg nach Etschmiadzin gefunden hat, lässt sich nicht sagen.

Der Kalligraph Johannes, welcher das Evangeliar «nach echten und alten Originalen» copirte, hat seine Handschrift mit einer Reihe von Ornamenten und zwei Randminiaturen verziert, die geeignet sind, uns in authentischer Weise Auskunft über sein künstlerisches Können zu geben. Die Ornamente sind bald



Ornamente im armenischen Texte vom Jahre 989.

Kreise, die ein Kreuz, einen Stern, ein verschlungenes Band u. A. umschliessen, bald Kreuze, die nach den in der armenischen und georgischen Kirche beim Gottesdienste gebräuchlichen copirt scheinen, weil sie unten einen Ansatz zum Befestigen

1 Im armenischen Urtexte lautet diese Notiz: *ի թուականութեանն Հայոց: ՆԼԸ: Եւ ի տէրութեանն Սմբատայ Աշոտեան [Աշոտոյ] եւ ի հայր[ապետ]ութեանն Գրիգո..յ [Գրիգորոյ] եւ Գուրգէն որդի Վաչագանայ գնեցի յիմ հալալ ընչից զսուրբ զաւետարանս. եւ ետու ՚ի մեծանուն վանքս Մակարդիս ի սուրբ Նախա(յ)վկայս. ի յիշատակ ինձ եւ ծնողաց իմոց. որդոց իմոց. եւ ամուսնոյն իմոյ. արդ աղաչեմ զամենեսեան ով աստուածասէր քահանայք: յորժամ ընթեռնուք զսուրբ զաւետարանս առաջի սուրբ խորհրդոյն զիս եւ զծնողս իմ եւ զորդիս իմ. եւ զամուսին իմ. յիշեսջիք առաջի զենմանն Քրիստոսի: Եւ տէր ստասեալ յիշողացդ ողորմեսցի ամէն: Եւ ես տէր Ստեփաննոս գրեցի եթէ որ հեռացուցանէ զսուրբ զաւետարանս ի սուրբ ուխտէս. կամ գրաւականելով կամ ծախելով. այնպիսին նզովի: ՅԺԸ: հայրապետացն. կատարիչք հրամանաց աւրհնեալ եղիցին:* Den Wortlaut dieser Notiz verdanke ich Herrn Dr. Karamianz. Derselbe ist deshalb von Werth, weil der Hauptkatalog der Etschmiadzin-Bibliothek und darnach Uwaroff und Mourier a. a. O. die

in einem Untersatze zeigen.[1] Sie haben alle an den Enden der Kreuzarme je zwei kugelförmige Ansätze, die auf ein im 7. Jahrhundert in Byzanz allgemein zur Geltung kommendes Archetypon zurückgehen,[2] das von der armenischen und georgischen Kunst angenommen worden ist. Die Ausführung dieser Ornamente ist die denkbar plumpste: keine Linie ist exact gezogen, keine Farbe mit Sorgfalt eingetragen. Schon die Auswahl der Formen zeigt, dass der Zeichner keiner traditionellen Geschmacksrichtung folgte.

Anders in den figürlichen Randminiaturen. Die erste im Evangelium Matthäi stellt die Frauen am Grabe dar.[3]



Die Frauen am Grabe. Randminiaturen im armenischen Texte vom Jahre 989.

Subscription vom Jahre 989 und diese spätere Notiz, deren Datum sie nicht kannten, zusammengezogen haben, wodurch natürlich unlösbare Widersprüche entstanden. Herr Dr. Karamianz machte mir auch Mittheilung von einer zweiten Notiz auf Fol. 10, in der Gurji selbst berichtet, dass er ein Kloster Thizaparak (?) gegründet habe. Diese Notiz lautet: *Ես Գուրջի որդի․ Վաչրամայ հրամանաւ տէր Յոհաննէսի եւ ի մեծ վանացս Սաղմոսին տուր Սանահնու նախա(յ)մկայէն վանաց շինեցի ու շինեցի զԹիզայ պատուակիս վա․․յ․․ս [զԹիզապատակիս վանս?] Ով որ վանիցն հայր լինի կամ գեղիս տանուտէրն որ մեծ վանացն միոց կամ հասի կամ զրաւից մանոյ կամ կենաց։ Նզովի։ Դճ․ժ․Ը․ հայրապետաց եւ յայս ատեանս անիծեալ ու կապած եղնի․ ամէն։*

[1] Meine Abbildung nach Durchzeichnungen von Uwaroff a. a. O. Tafel XII. Vergl. auch Stassoff a. a. O. und in der Zeitschrift «Ardzagang» 1886. Dass diese nicht zu schlecht sind, wird man bei einem Blicke auf die zwischen dem Texte stehende Rosette der Abbildung auf S. 23 sehen.

[2] Vgl. unten Anhang II.

[3] Meine Skizze nach einem Facsimile von Herrn Dr. Karamianz.

Der Engel sitzt über und hinter einer kleinen Arkade, in der eine Ampel hängt. Er hält in der linken Hand ein Kreuz und erhebt die rechte gegen zwei Frauenbüsten, die links übereinander gezeichnet sind. Die unnatürlichen Massverhältnisse und die stückweise Anbringung der Figuren verrathen eine Hand, die von keinem geschulten Künstler geführt wird, sondern einem Kalligraphen angehört, der sich nur gelegentlich einmal in der Illustration versucht. Dass es ihm überhaupt noch gelingt sich verständlich zu machen, dankt er dem Vorbilde, dessen Composition, obwohl gelockert, er hier wiedergibt. Diese muss



Anbetung der Magier. Randminiatur im armenischen Texte vom Jahre 989.

der auf den palästinischen Metallflaschen in Monza (Garr. 434 5) ähnlich gewesen sein, denn dort erscheint der Engel ebenfalls mit dem Kreuze hinter dem Mausoleum sitzend und die rechte Hand nach den beiden Frauen erhebend. Ähnlich in der syrischen Bibel vom Jahre 586 (Garr. 139, 7), wo jedoch der Engel statt eines Kreuzes einen Stab hält. Die Form des Grabmals weicht ebenfalls nur wenig von derjenigen des syro-palästinischen Kunstkreises ab.

Die folgende Randminiatur stellt die Anbetung der Magier dar. Wir sehen Maria in Vorderansicht in einem geflochtenen Stuhle mit hoher Lehne sitzen und das Kind mit beiden Händen vor sich im Schoosse halten. Christus hat den Kreuznimbus, erhebt die rechte Hand segnend vor der Brust und hält in der linken eine Rolle. Zu beiden Seiten des Thrones stehen je zwei Gestalten. Rechts

sehen wir zunächst, an Flügeln und Nimbus kenntlich, einen Engel, welcher die Hände bedeckt vor sich erhebt und auf Christus blickt. Neben ihm steht ein König, der mit der linken Hand eine Schüssel, die auf seiner bedeckt erhobenen rechten liegt, am Rande festhält. Die gleiche Bewegung machen die beiden durch armenische Namensbeischriften bezeichneten Könige auf der linken Seite. Bis auf die verschieden gefärbten Bärte sind auch ihre Kopftypen die gleichen, ebenso die Gewandung: sie tragen eine Art Mütze, welche noch an die phrygische erinnert, aber durch zwei nach hinten flatternde Bänder bereichert ist. Dazu einen kurzen, unten halbrund um die Schenkel ausgeschnittenen Rock, Hosen, Schuhe und einen auf der Brust geknüpften Mantel. — Die Anbetung der Magier wird in altbyzantinischer Zeit allgemein so componirt, dass Maria auf der einen Seite sitzt, die Magier und der Engel ihr von der andern nahen. Dieses Schema wiederholt unsere Miniatur nicht. Trotzdem muss bei einem Vergleiche mit der ersten Randminiatur die ruhige Sicherheit der Composition auffallen. Mir ist bis zur Stunde nur eine einzige Darstellung bekannt, in der sich dieselbe wiederfindet: es ist eine der unserem armenischen Evangeliar vom Jahre 989 angehängten Miniaturen, welche man unten Taf. VI, 1 abgebildet findet. Auch hier thront Maria mit dem Kind in der Mitte, der Engel und ein König stehen rechts, die beiden andern Könige links. Auch im Detail zeigt sich Übereinstimmung, wenn man erkennt, dass der Kalligraph Alles ihm Unverständliche wegliess oder änderte. So das weisse Häubchen bei Maria und die Mandorla um Christus, für die er ihm den Kreuznimbus gab. Bei den Königen ist am Auffallendsten die identische Kopf- und Beinhaltung und die gleiche Form der dargebrachten Geschenke. Aus der phrygischen Mütze wurde eine vielleicht nationale Kopfbedeckung, der dritte König bekam, weil dem Zeichner die Kenntniss der Regel fehlte, den Bart. Bei der Muttergottes blieb der Nimbus nur deshalb weg, weil die Schrift zu nah an die Zeichnung herantrat. Aus demselben Grunde vielleicht fehlt auch die Architektur des Hintergrundes. Zudem ist es gar nicht nothwendig, dass der Kalligraph gerade unsere Schlussminiatur copirte, wohl aber ein Vorbild gleicher, wie sich unten zeigen wird, syrischer Provenienz. Eine dritte Randminiatur endlich im Matthäus-Evangeliar, welche oben S. 22 rechts neben den Frauen am Grabe abgebildet ist, stellt eine einzelne Frau mit dem Salbgefässe in den Händen dar.

Werfen wir nun einen Blick auf die übrigen dem armenischen Evangeliar angehängten Miniaturen, deren sich 15 am Anfang und 4 am Schlusse befinden, so kann kein Zweifel darüber bestehen, dass sie ebensowenig wie die Elfenbeindeckel von dem armenischen Schreiber Johannes gearbeitet sein können, und

wir somit auch die Datirung in das Jahr 989 nur mit der grössten Vorsicht auf sie anwenden dürfen. Im Nachfolgenden betrachte ich die Elfenbeindeckel getrennt von den Miniaturen am Anfange und diese unabhängig von denen am Ende. Es wird sich zeigen, dass alle drei Gruppen verschiedenen Ursprungs sind.

Die ravennatischen Elfenbeindeckel.

Die Deckel der Handschrift sind etwas grösser als das armenische Evangeliar: 0·305 Meter breit und 0·365 Meter hoch. Beide sind in Elfenbein gearbeitet und vortrefflich erhalten.

Auf der Vorderseite (Tafel I, 1) sehen wir in der Mitte eine jugendliche unbärtige Gestalt in Vorderansicht thronend. Sie trägt doppelten Chiton: einen unteren mit eng anliegenden, und einen oberen mit weiten Aermeln. Darüber ist togaartig der unten mit einem breiten Besatze geschmückte und in eine Quaste endende Mantel geschlungen. Die auf einen Schemel gesetzten Füsse sind mit Sandalen bedeckt. Das Haar ist um die Stirn in Ringellocken geordnet, die rechte Hand mit dem lateinischen Gestus des Segens vor der Brust erhoben, die linke stützt ein Buch auf das linke Knie. Da der Nimbus fehlt, ist die Deutung nur nach Analogien möglich. Darnach haben wir Christus den Pantokrator vor uns. Links und rechts hinter ihm steht je eine bärtige, die rechte Hand offen vor die Brust haltende Gestalt. Nach den Kopftypen ist Petrus und Paulus zu erkennen: Petrus links mit mehr rundem Bart, Paulus rechts mit mehr spitzem Bart und länglichem Gesichtsschnitt. — Diese Mittelgruppe wird im Viereck umgeben von einem Kranz von Lorbeerblättern, die in der Mitte der Seiten mit einem durch Kreise angedeuteten Edelstein geschmückt sind. Auf allen vier Seiten schliessen sich weitere Reliefs an, die von einander durch profilirte horizontale Leisten getrennt sind, welche im oberen Streifen durch eine Folge von Ellipsen und Rauten, im unteren durch einen Zahnschnitt gebildet werden.

Im oberen oblongen Felde sehen wir ein Hakenkreuz inmitten einer Triumphalkrone, die beiderseits von je einem fliegenden Engel getragen wird, der mit seinem Körper, den flatternden Gewändern und Flügeln den Raum derart ausfüllt, dass nur in den oberen Ecken Platz für zwei Brustbilder bleibt, welche beide die rechte Hand offen vor die Brust halten. Die Gestalt links ist unbärtig und trägt eine Art Strahlenkrone. Von der Gestalt rechts ist leider der Kopf abgebrochen.

Links neben dem Mittelstücke sehen wir zwei Reliefs übereinander. Oben ist links Christus dargestellt, unbärtig, gekleidet wie im Mittelbilde in die doppelte

Tunica, Mantel und Sandalen. Nach links hin schreitend, wendet er sich zurück, hält ein Kreuz in der linken Hand und blickt, die rechte segnend nach rechts streckend, auf eine in einen langen Chiton gekleidete Gestalt, die mit angeschwollenem Leibe und zurückgebogenem Oberkörper vor ihm steht. Sie erhebt die rechte Hand offen zu Christus und legt die linke auf den Leib. Im Hintergrund erscheinen zwei bärtige Gestalten, von denen die eine, ein Apostel, als Begleiter zu Christus gehören, die zweite, im Typus mit der ersten übereinstimmend, den Kranken begleiten könnte. Dargestellt ist die Heilung des Wassersüchtigen. — Im Felde darunter ist wieder Christus mit dem Kreuz zu sehen, wie er sich mit höher aufgestütztem linken Beine nach rechts wendet und die rechte Hand segnend über einen nackten, unbärtigen Mann ausstreckt, der mit gekreuzten Beinen in einem Teiche liegt, dessen Ufer und Wellen man angedeutet sieht. Der Mann erhebt die rechte Hand offen und hält die linke, welche das Maul eines Fisches berührt, gesenkt. Oben sehen wir die bärtigen Köpfe dreier Begleitfiguren.

Auf der rechten Seite des Mittelbildes oben tritt Christus, wie in der Darstellung gegenüber, begleitet von einem Apostel auf. Der Kranke ist hier der Gichtbrüchige, welcher sein Bett an den Füssen gefasst hat und, es über den Kopf erhebend, davoneilt. — Im unteren Felde sehen wir Christus wie oben, aber nach rechts schreitend. Vor ihm eine nur mit dem Lendenschurze bekleidete Gestalt, die sich mit gesträubtem Haar vornüber beugt und die Hände vor sich hinstreckt. Hinter ihr steht in Vorderansicht ein zweiter nackter Mann, ebenfalls mit gesträubtem Haar, nach Christus und seinem Begleiter hinblickend. Dargestellt ist die Heilung zweier Besessenen.

Im unteren oblongen Feld ist in der Mitte Christus mit dem Kreuz in der linken Hand, auf einem Esel reitend dargestellt, begleitet von vier unbärtigen, mit Chiton und Mantel bekleideten Gestalten, von denen die vorderste die rechte Hand, auf Christus weisend, erhebt, die beiden folgenden Palmenwedel tragen und die letzte eben im Begriffe ist, sich einen solchen von einer zu äusserst links stehenden Palme abzubrechen. Christus erhebt die rechte Hand segnend nach zwei Gestalten hin, die ihm entgegenschreiten. Die eine voran, in langem Chiton, breitet eine Matte auf den Weg, die andere hinter ihr, in weite Gewänder gehüllt, eine Krone auf dem Haupte, im linken Arm ein Füllhorn tragend, erhebt die rechte, von dem Oberkleide bedeckte Hand Christus entgegen. Auf sie schreiten im Hintergrunde zwei weitere Gestalten zu. Zwischen den Köpfen der Figuren im Reliefgrunde sind Bogen eingeritzt. Dargestellt ist der Einzug in Jerusalem.

War somit der vordere Deckel ganz der Darstellung Christi und seiner Werke eingeräumt, so gehört dagegen der rückwärtige Deckel (Tafel I, 2) ganz der Gottesmutter. Wir sehen sie im Mittelfelde, gekleidet in die doppelte Tunica und die über den Kopf gezogene Penula, unter der eine gestreifte Haube hervortritt, auf einem Throne sitzen und die mit Schuhen bedeckten Füsse auf einen Schemel setzen. Sie blickt, wie Christus auf der Vorderseite, geradeaus auf den Beschauer und hält mit beiden Händen das auf ihrem linken Knie sitzende Christuskind fest, welches, in den doppelten Chiton und einen Mantel gekleidet, die Mutter anblickt, die rechte Hand segnend erhebt und in der linken eine Rolle hält. Zu beiden Seiten des Thrones stehen Engel, erkennbar an dem Diadem im Haar, den Stäben in der linken Hand und den im Reliefgrunde angedeuteten Flügeln. Beide erheben die rechte Hand offen vor der Brust. — Die ornamentale Umrahmung dieses Mittelfeldes und der Seitentheile ist dieselbe wie auf der Vorderseite. Ebenso ist die Darstellung im oberen oblongen Felde genau die gleiche. Nur ist hier das Brustbild in der rechten oberen Ecke vollständig erhalten. Wir erkennen, dass die Gestalt einen Halbmond statt der Strahlenkrone, welche das Brustbild gegenüber hat, am Kopfe trägt. Somit haben wir die Personificationen von Sonne und Mond vor uns.

Auf der linken Seite des Mittelfeldes sehen wir Maria, die, gekleidet wie im Hauptbilde, nach rechts in einem geflochtenen Lehnstuhle sitzt. Sie legt die linke Hand, welche einen gefalteten Gegenstand hält, über die vordere Lehne und erhebt die rechte erstaunt. Vor ihr steht mit gekreuzten Beinen ein Engel, wie es scheint ohne Flügel, aber mit Diadem und Stab, die rechte Hand zur Jungfrau erhebend. Dargestellt ist die Verkündigung. — In dem Felde darunter ist rechts eine Frau in Vorderansicht aufrecht stehend zu sehen. Sie hält in der erhobenen rechten Hand eine Schale und wendet den Kopf einer bärtigen Gestalt zu, die links ihr gegenüber steht und die rechte Hand mit dem Sprechgestus nach ihr erhebt. Zwischen Beiden sieht man den bärtigen Kopf einer dritten Person. Im Reliefgrunde sind oben Bogen angedeutet, die von Säulen mit gewundenen Canneluren getragen werden. Dargestellt ist die Prüfung der Maria durch das Fluchwasser.

Auf der rechten Seite ist im oberen Felde die Geburt Christi gebildet. Im Vordergrunde liegt Maria mit gekreuzten Beinen auf einer Decke und hat die Hände über Brust und Leib gelegt. Sie wendet sich müde von der Krippe ab, die mit dem Wickelkinde rechts steht. Über der Krippe ein Stern, links der Ochs, rechts der Esel. — Darunter sieht man Maria auf einem Esel nach rechts hin reiten, unterstützt von Josef, der neben dem Thiere herschreitet und es lenkt.

Sie legt die rechte Hand auf seine Schulter und fasst mit der linken an den Schleier. Im Hintergrunde begleiten diese Gruppe zwei Engel, von denen der zur Linken den Stab trägt und die rechte Hand offen erhebt, während von dem zweiten nur der Kopf sichtbar ist. Dargestellt ist die Reise nach Bethlehem.

Im unteren oblongen Feld endlich ist die Anbetung der Magier gebildet. Maria sitzt wie in der Verkündigung in einem Lehnstuhle nach rechts. Sie hält das Christkind im Schoosse. Dieses streckt die rechte Hand nach den Magiern aus, welche von rechts herankommen. Sie tragen spitze, genähte Schuhe, Hosen aus Fellen, einen kurzen gegürteten Rock und die phrygische Mütze. Über die Christus entgegengestreckten Hände haben sie ein Tuch gebreitet, auf dem das Geschenk in Form einer runden gestreiften Masse liegt. Zwischen ihnen und Christus vermittelt ein Engel, ein zweiter fliegt hinter ihnen her und weist mit der rechten Hand nach oben. Auf der anderen Seite sitzt hinter dem Lehnstuhle der Maria Josef vor einem durch einen Vorhang verschliessbaren Gebäude. Er blickt auf die Anbetungsscene und erhebt die rechte Hand im Sprechgestus. Im Reliefgrunde sind zwischen den Köpfen der Figuren Bogen angedeutet.

Diese beiden Elfenbeintafeln stellen sich auf den ersten Blick dar als zu jener Gruppe von Elfenbein-Diptychen gehörig, welche Wilhelm Meyer[1] die fünftheiligen genannt hat. Er kannte deren sechs einzelne Tafeln:

1. In der Bibliothek Barberini zu Rom. Westwood[2] im Appendix S. 353. Abgebildet bei Gori[3] II, tav. 1, das Oberstück auch bei Garr. 457, 2.

2. Im Museo cristiano des Vatican, aus Lorch stammend. Westwood Nr. 117. Abgebildet bei Gori III, tav. 4, und Garr. 457, 1.

3. Im South Kensington Museum zu London. Westwood Nr. 110. Abgebildet bei Maskell, Description of the ivories ancient and mediaeval in the South Kensington Museum. London 1872 zu S. 53.

4. und 5. In der Bibliothèque nationale Mss. Nr. 9384 zu Paris. Westwood Nr. 108 und 109. Abgebildet bei Lenormant, Trésor de glyptique II, pl. 9—12, Garr. 458.

6. In der Communal-Bibliothek zu Ravenna, aus Murano stammend. Westwood Nr. 116. Abgebildet bei Gori III. tav. 8, Garr. 456.

[1] Zwei antike Elfenbeintafeln der k. Staatsbibliothek in München. München 1879, S. 49.

[2] A descriptive catalogue of the fictile ivories. London 1876.

[3] Thesaurus veterum diptychorum. Flor. 1759. Appendix von Passeri.

Die diesen Tafeln gemeinsamen Merkmale finden sich alle an den Etschmiadzin-Deckeln wieder. Zunächst die Grösse:

Barberina	Vatican und London	Paris	Ravenna	Etschmiadzin
0·26 × 0·33	0·28 × 0·39	0·29 × 0·36	0·31 × 0·36	0·305 × 0·365 M.

Doch erkennt man, dass sich in dieser Reihe die drei letzten Diptychen in den Grössenverhältnissen enger aneinander schliessen, während die ersten drei Differenzen bis zu 6 Centimetern aufweisen. Ferner bestehen alle diese Tafeln aus fünf einzelnen Theilen: oben und unten ist ein querlaufendes Stück (Oberstück und Unterstück) angebracht, der Raum zwischen diesen wird durch drei Stücke ausgefüllt; ein breiteres Mittelstück und zwei schmälere Seitenstücke. Diese letzteren sind wie in Paris und Ravenna auch in Etschmiadzin in zwei Felder getheilt, während die drei ersten Diptychen ein Feld durchgehen lassen.

Dieselbe Übereinstimmung zeigt sich auch dem Inhalte der Darstellungen nach. Das Oberstück sämmtlicher Tafeln enthält zwei schwebende Flügelgestalten, welche einen Kranz zwischen sich halten, in welchem in der Barberina und in London das Brustbild Christi, in den übrigen das Kreuz erscheint. In dem Mittelstücke der barberinischen Tafel sieht man den Kaiser zu Ross, auf jenen in London, Ravenna und je einer Tafel in Paris und Etschmiadzin Christus, auf den zugehörigen Platten im Vatican, in Paris und Etschmiadzin Maria mit dem Kinde thronend. Auf den Seitentheilen ist, der tektonischen Eintheilung entsprechend, in der einen Gruppe (Barberina, Vatican, London) eine Einzelfigur, die sich der Mitte zuwendet, dargestellt: in der Barberina ist es ein Krieger, der dem Kaiser die Nike darreicht, im Vatican zwei Engel, in London Jesaias und Melchisedek. In der zweiten Gruppe (Paris, Ravenna, Etschmiadzin) sind die zweigetheilten Seitenstücke je nach dem Mittelbilde mit den Wunderthaten Christi oder mit Scenen aus dem Leben der Maria ausgefüllt. Doch ist die Anordnung dem Inhalte nach nicht völlig gleich. So zeigt die eine Tafelreihe zwar ständig die Heilung des Gichtbrüchigen und die des Besessenen, aber nur in Paris und Etschmiadzin unten rechts. In Paris und Ravenna ist ausserdem noch links oben die Heilung des Blinden dargestellt. Die übrigen Scenen sind verschieden: in Paris die Heilung der Haimorrhoïssa, in Ravenna die Auferweckung des Lazarus, in Etschmiadzin die Heilung des Wassersüchtigen und eine noch nicht gedeutete Scene. Noch enger knüpfen sich die Beziehungen zwischen den Marientafeln der zweiten Gruppe (Paris und Etschmiadzin). Auf beiden ist links oben die Verkündigung, rechts unten die Reise nach Bethlehem dargestellt. Beiden gemein ist auch die Prüfung der Maria durch das Fluchwasser, nur ist sie in Paris rechts oben, in Etschmiadzin links unten dargestellt. Die beiden übrig bleibenden Felder

zeigen einmal die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth, in Etschmiadzin die Geburt Christi.

Auf dem Unterstücke der Barberina sieht man besiegte Barbaren, welche Gaben darbringen, auf der Christustafel im Vatican und der Marientafel in Etschmiadzin die Anbetung der Magier in Barbarentracht. Dagegen ist auf der Marientafel in Paris und auf der Christustafel in Etschmiadzin der Einzug in Jerusalem, in London die Geburt Christi, auf der Christustafel in Paris das Gespräch mit der Samariterin und die Auferweckung des Lazarus, in Ravenna ganz abweichend die Geschichte des Jonas dargestellt.

Diese vergleichende Zusammenstellung macht es, glaube ich, ganz zweifellos, dass wir in den Etschmiadzin-Deckeln ein 7. und 8. Exemplar der fünftheiligen Diptychen vor uns haben. Zugleich ist deutlich hervorgetreten, dass wir nach den Grössenverhältnissen und der Füllung der Seitentheile zwei Gruppen scheiden müssen; die eine: Barberina, Vatican, London, die zweite: Paris, Ravenna und unsere Tafeln. Diese letzteren zeigen darin noch eine nähere Beziehung zur ersten Gruppe, dass einmal (wie im Vatican) die Anbetung der Magier auf dem Unterstück erscheint, für welche die profane Analogie auf dem Barberina-Diptychon in den huldigenden Barbaren gegeben ist.

Gleiche Resultate liefert ein Blick auf die technische Ausführung. Das Diptychon der Barberina ist ein Cabinetstück von sauberster Arbeit. Die Gestalt des Kaisers und des Kriegers rühren von der Hand eines bedeutenden Künstlers her.[1] Das nach übereinstimmenden Ansichten von einer Schule gearbeitete Tafelpaar im Vatican und in London[2] zeigt dagegen die conventionelle Ausführung, die wir auch schon am Ober- und Unterstücke der Barberina-Tafel beobachten können. Die Reliefs sind mit kleinlicher Sorgfalt von einem Handwerker ausgeführt. Sehr auffallend ist die Übereinstimmung des Plattenpaares in Paris und Etschmiadzin. Beide sind flott, ohne Rücksicht auf Feinheit im Detail, wie in einer starkbeschäftigten Modewerkstatt gearbeitet. Immerhin verräth aber der Etschmiadzin-Deckel eine tüchtigere Hand als der in Paris. Die Tafel endlich in Ravenna ist die schlechteste; die langgestreckten Körper und leblosen Köpfe verrathen die Hand eines Stümpers. Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass der ersten Gruppe mehr Sorgfalt eigen ist, die Diptychen in Paris und Etschmiadzin zwar in einem lebhaften Arbeitscentrum ihren Ursprung haben müssen, aber ebenso wie das plumpe ravennatische Diptychon ohne Feinheit gearbeitet sind.

[1] Die Publication bei Gori ist so elend, dass dies in ihr allerdings nicht zu erkennen ist. Ich bereite eine neue Veröffentlichung vor.

[2] Maskell a. a. O. S. 53, Westwood a. a. O. S. 52, Kraus, Real-Encyclopädie, Bd. I S. 410.

Wenn ich jetzt die Frage aufwerfe: Kann der Elfenbein-Deckel des Etschmiadzin-Evangeliars gleichzeitig mit der Handschrift im Jahre 989 in Armenien entstanden sein?, so wird man das wohl unbedingt verneinen. Ebenso ausgeschlossen scheint auch die Annahme, dass es nach einem älteren Diptychon copirt sei, weil dann der Copist besser gearbeitet haben müsste, als z. B. der Originalschnitzer der Pariser Tafeln. Somit wäre die Frage der Zutheilung unserer Deckel sehr einfach entschieden: sie gehören der Zeit und Provenienz nach zu den übrigen oben angeführten Exemplaren. Nur Maskell ist auf den Einfall gekommen, das Londoner Exemplar in das 9. Jahrhundert zu datiren. Westwood setzt dasselbe in's 6. bis 8. Jahrhundert, ebenso das vaticanische, das Pariser in's 5., 6. oder 7., das ravennatische in's 6. oder 7. Jahrhundert. F. X. Kraus[1] folgt ihm im Catalog in allen Stücken, obwohl er an anderen Stellen, z. B. I S. 459, das ravennatische Diptychon in das Ende des 5. Jahrhunderts setzt. Meyer stimmt ebenfalls Westwood bei und schätzt die barberinische Tafel in's 4. oder 5. Jahrh. Wir können uns mit diesen allgemeinen Urtheilen nicht begnügen und wollen versuchen, Zeit und Ort der Entstehung auf dem einzig sicheren Wege, nämlich dem der Vergleichung der Bildtypen zu ermitteln.

Christus thronend zwischen Petrus und Paulus. Im Museum Trivulzi zu Mailand sind Ober- und Unterstück eines fünftheiligen Diptychons erhalten, auf denen man liest: Oben: AC TRIVMFATORI † PERPETVO SEMPER. AVG.; unten: VIR ILLVSTR. COM. PROTICT. (?) ET CONSVL ORDINAR.[2] Meyer (S. 51) schliesst daraus mit Recht, dass solche Diptychen wohl dazu bestimmt waren, vom Consul dem Kaiser überreicht zu werden. Dazu passt, dass in dem einzigen auf uns gekommenen profanen Beispiele dieser Gattung, in dem Diptychon der Barberina, im Mittelfelde wirklich der Kaiser dargestellt ist. Die Christen, welche diese Kaiser-Diptychen nachahmten, setzten an Stelle des Kaisers Christus, und es liegt nahe, anzunehmen, dass sie in Christus auch die Haltung des Vorbildes copirten. Allerdings darf dafür nicht das Beispiel der Barberina herangezogen werden, weil der Kaiser hier zu Pferd erscheint. Wohl aber Kaiserbilder, wie Constantius im Calender vom Jahre 354,[3] Theodosius und seine Söhne auf dem Silberschild in Madrid[4] oder Constantin und seine Söhne in den bekannten Münztypen, in denen die Gestalt des Kaisers lange Zeit für Christus selbst

[1] Real-Enc. I S. 404 ff.

[2] Abgebildet bei Meyer a. a. O., Taf. I und II unten.

[3] Abgebildet bei Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. Berlin 1888. Taf. XXXIV.

[4] Abgebildet bei Schnaase, 2. Aufl., III., S. 73 u. a. O.

gehalten wurde.[1] In allen diesen Beispielen hat der Kaiser die Haltung des Beamten auf seinem Amtssitze, und diese ist es, wie schon Meyer (S. 41) bemerkt hat, welche die christlichen Künstler auch für Christus übernahmen. Den besten Beleg dafür haben wir in dem in Rede stehenden Etschmiadzin-Diptychon. Halten wir den Vicarius urbis Romae Probianus des Berliner Museums,[2] und zwar auf der Tafel, auf welcher er der Gerichtsverhandlung in



Vom Probianus-Diptychon im k. Museum zu Berlin. (Nach W. Meyer.)

der Trabea präsidirt, neben den Christus hier, so zeigt sich die vollkommenste Übereinstimmung. Das Probianus-Diptychon gehört nach Meyer's Schätzung (S. 36) dem 4. oder spätestens dem Anfange des 5. Jahrhunderts an. Mit ihm war bisher in erster Linie zu vergleichen der thronende Christus auf der Berliner Pyxis, die

[1] Abgebildet bei Froehner, Les médaillons de l'empire Romain, p. 278, und Musei Sanclementiani numismata selecta, p. 182.

[2] Abgebildet bei Meyer a. a. O., Taf. II.

Schnaase[1] und Kraus[2] in's 3., Dobbert[3] spätestens, der Berliner Catalog[4] sicher in's 4. Jahrhundert datiren. Der gleichen Christusgestalt begegnen wir auch auf dem Sarkophage des Junius Bassus († 359). Da aber der Christus in Etschmiadzin dem Typus des Probianus-Diptychons näher steht als die beiden andern Analogien — in der Haltung des Kopfes und der Beine und in der Art, wie er das Buch auf das linke Knie stützt —, so werden wir geneigt sein, die Deckel, soweit als es die übrigen Typen erlauben, an das 4. oder 5. Jahrhundert heranzurücken. Eine Bestätigung dafür könnte man darin sehen, dass Christus noch unbärtig ist; denn schon auf jüngeren Sarkophagen erscheint er in der Gruppirung mit Petrus und Paulus bärtig, so dass er bisweilen auf demselben Sarkophage (Garr. 334 und 335) in der genannten Darstellung bärtig, in den Scenen aus seinem Leben unbärtig ist. Eine ähnliche Doppel-Auffassung finden wir jedoch auch noch in den Mosaiken von S. Vitale (Garr. 258 und 259) und S. Michele in Affrisco (Garr. 267, 2) in Ravenna, beide aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, wo Christus in der Apsis zwischen Engeln bartlos, am Triumphbogen dagegen bärtig erscheint. Die gleiche Beobachtung machen wir ferner beim Vergleich des Pariser (Garr. 458) und eines Berliner Diptychons (Garr. 451, 1), in denen Christus den Bart hat, mit dem ravennatischen (Garr. 456), das, nach der Arbeit zu urtheilen, jedenfalls jünger ist und auf dem Christus doch wieder unbärtig erscheint. Somit darf der Kopftypus Christi nur vorsichtig für das Alter der Tafel geltend gemacht werden. Die byzantinische Kunst, welche Christus in der Haltung, in der ihn das Etschmiadzin-Diptychon zeigt, Pantokrator nennt, kennt diesen nur bärtig. So wird er ausnahmslos dargestellt als Centrum der Malereien im Innern der Kirchen in der Hauptkuppel, so in unzähligen Werken der Kleinkunst und seit Justinian, häufiger seit Johannes Zimisces auch auf Münzen. Der Christusknabe hat sich nur im Typus des Emmanuel erhalten.

Für eine Datirung spätestens in den Beginn des 6. Jahrhunderts spricht der Typus des Paulus, der hier und auf dem Pariser Diptychon nur durch den langen Bart, nicht auch durch die Glatze charakterisirt ist, die seit dem Ende des 5., Anfang des 6. Jahrhunderts allgemein giltig wird.[5]

Die *den Kranz tragenden Engel* der Oberstücke sind ebenso wie Christus von profanen Diptychen übernommen, wie sich nach dem erwähnten Oberstücke

[1] 2. Aufl., III. S. 95.

[2] A. a. O., I. S. 401.

[3] Repertorium für Kunstwissenschaft 1885. S. 168.

[4] Bode-Tschudi, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epoche etc. Nr. 427.

[5] Vergl. Joh. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristl. Kunst. Leipzig 1887. S. 153.

in Mailand und einem zweiten, in Basel erhaltenen urtheilen lässt.[1] Sie entsprechen einem der römischen Kunst, besonders der Sarkophag-Sculptur ganz geläufigen Schema. Dort waren es geflügelte Eroten, welche ein Porträt-Medaillon oder eine Inschrift-Tafel trugen. In letzterer Art verwenden sie auch noch die christlichen Sarkophage, nur schweben hier die Flügelknaben nicht mehr, sondern sie stehen wie anschreitend neben der Tafel. Dagegen erscheinen sie stets fliegend auf den fünftheiligen Diptychen. Sie sind dann bekleidet mit einem weiten Chiton, einem Mantel, der hinter ihnen herflattert, und Sandalen. Mit gekreuzten Beinen schwebend, wenden sie sich der Mitte zu und halten mit beiden Händen, die Köpfe nach aussen gerichtet, eine corona triumphalis, deren Bänder unten raumausfüllend nach den Seiten flattern. Auf den Etschmiadzin-Tafeln bekommen sie zuerst eine Tänie in's Haar, auf dem Diptychenpaar im Vatican und in London haben sie Nimben und werden so bestimmt als Engel charakterisirt. Mit einer Ausnahme auf den palästinischen Metallflaschen in Monza (Garr. 434, 1) lassen sich weitere Beispiele der Verwerthung solcher eine corona tragenden Engel nur noch in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna (Garr. 258 und 262) nachweisen. Ein derartiger Engel ist ferner auf einer Pyxis in S. Ambrogio in Mailand (Garr. 437, 2) in der Geschichte des Jonas verwendet. Er hält schwebend ein Kreuz in der Hand und kennzeichnet schon dadurch, wie wir sehen werden, seinen ravennatischen Ursprung.

Die corona triumphalis ist verschieden ausgefüllt. Auf profanen Diptychen muss es, wie die Stücke in Basel und Mailand belegen, üblich gewesen sein, die Tychen von Rom und Constantinopel anzubringen. Auf dem Diptychon der Barberina und in London ist Christus an deren Stelle getreten. In London ist er als Pantokrator, aber auch unbärtig und mit dem Kreuznimbus charakterisirt. In der Barberina bezeichnen ihn das Kreuz und die in den Reliefgrund geritzten Sonne, Mond und Sterne.[2] Doch schon auf der zur Londoner gehörigen vaticanischen Platte erscheint das Kreuz allein im Kranze, und zwar in einer Form, die auch für die Diptychen in Paris und Etschmiadzin charakteristisch bleibt. Es ist gleichschenkelig, hat an den Ecken der Kreuzarme kreisrunde Ansätze und auf den Armen und in der Mitte Löcher, die im Vatican und London durch Rosetten ersetzt sind. Im Reliefgrunde darunter sieht man Strahlen eingeritzt.

[1] Abgebildet bei Meyer a. a. O., Taf. I. (Nr. 59 im Museo Trivulzi in Mailand) und bei de Rossi, Bull. 1878, tav. I, Nr. 3 (Meyer Nr. 60 in Basel).

[2] Dieselbe Einritzung auch auf einer sibirischen Schale bei de Rossi, Bull. 1871, tav. IX, 1, und Garrucci 460, 10. Letzterer hat p. 88 LODO daraus gemacht.

Es ist dies eine Kreuzart, für die sich in der byzantinischen Kunst (vergl. Anhang II) eine bestimmte Bedeutung nachweisen lässt.

Auf den Etschmiadzin-Tafeln sind in den oberen Ecken noch die Brustbilder von Sonne und Mond angebracht. Sie fehlen in allen übrigen Diptychen und lassen sich überhaupt in ähnlicher Art, als Brustbilder in Verbindung mit dem Kreuze, nur auf zwei Monumenten nachweisen: auf einem Sarkophage des lateranensischen Museums (Garr. 350, 1), wo sie über dem Monogramm Christi, das in einer corona triumphalis angebracht ist, auf dasselbe herabblickend erscheinen; zweitens auf den palästinischen Metallfläschchen in Monza (Garr. 434, Fig. 2, 5, 6), wo sie sich jedoch vom Kreuze abwenden. Somit lehnt sich das Etschmiadzin-Diptychon auch in diesem Fall enger an den Sarkophagtypus. Auf dem Diptychon der Bibliothek zu Ravenna sehen wir statt Sonne und Mond zwei Erzengel.

Die *Heilung des Wassersüchtigen* nach Luc. XIV, v. 2 ff., kommt hier vielleicht zum ersten Mal in der christlichen Kunst vor. Älter könnte nur die Darstellung auf einem Sarkophage des Museo Kircheriano (Garr. 404, 1) sein. Doch schliesst sich dieselbe viel enger als das Etschmiadzin-Diptychon an den späteren byzantinischen Typus, wie er mir aus mittel- und spätbyzantinischen Miniaturen, dem Malerbuche vom Berge Athos[1] und den damit übereinstimmenden neugriechischen Malereien bekannt ist. Dort erscheint der Kranke nicht, wie in unserem Diptychon, ganz bekleidet, sondern er hat stets nur einen Lendenschurz um. Auch stützt er sich, wie in dem Sarkophagbilde, auf eine Krücke oder er wird von einem Manne unterstützt. Nie steht er frei wie in Etschmiadzin. Dagegen ist die rechte Hand nicht wie auf dem Sarkophage um den Arm Christi gelegt, sondern wie auf unserem Diptychon erhoben.

So sieht man die Scene in allen mit Streifenminiaturen versehenen Evangeliarien[2] und in den Malereien der Hauptkirchen der athonischen Klöster Lavra, Dionysiu und Kutlumusiu aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Für die folgende Scene habe ich keine sichere Deutung gefunden. In der Art, wie wir sie hier in Etschmiadzin sehen, ist sie meines Wissens weder in altchristlicher, noch je in byzantinischer Zeit gebildet worden. Es bleibt mir nur übrig, zwei Deutungen vorzuschlagen: die Heilung des Mondsüchtigen nach Matth. XVII, 14 ff.,[3] von dem sein Vater berichtet, dass er oft in's Feuer und oft *in's Wasser* falle, oder die Heilung des Gichtbrüchigen in den Hallen *am*

[1] ed. Schaefer S. 192.

[2] Aufgezählt bei Kondakoff, Исторiя византiйскаго искусства стр. 235 сл.

[3] Vergl. Marc. IX, v. 17 ff., Luc. IX, v. 38 ff.

Teich Bethesda nach Joh. V, 2 ff. In beiden Fällen wäre das begrenzte Wasserbecken mit dem Fische nur angedeutet, um den Kranken local näher zu bezeichnen. Doch verhehle ich mir selbst nicht, dass diese Auskunft ungenügend ist. Bei der Heilung liegt nach dem Texte der Evangelien der Mondsüchtige auf der Erde, der Kranke am Teiche Bethesda in einer Halle. Beide Scenen werden auch von der spätbyzantinischen und neugriechischen Kunst gebildet. Die Heilung des Mondsüchtigen nicht wie im Malerbuche;[1] der Jüngling steht vielmehr mit entblösstem Oberkörper in kurzen Hosen da und wirft Hände und Oberkörper hinten über, ein Typus, den noch Raphael in der Transfiguration beibehalten hat. So sehen wir ihn in den Malereien der Hauptkirchen von Docheiariu und Lavra am Athos aus dem 16. Jahrhundert. Die Darstellung der Heilung des Gichtbrüchigen dagegen lehnt sich an die Vorschrift des Malerbuches,[2] doch fehlt der Engel[3] und der Teich ist in einen Brunnen umgewandelt. Man sieht den Geheilten in kurzem Rock mit dem Bett am Rücken davonschreiten. Neben ihm liegen zwei oder drei Kranke. So im 16. Jahrhundert im Katholikon von Lavra, Docheiariu und Kutlumusiu. Wenn nicht erfahrenere Kenner die Scene zu identificiren wissen, wird man am besten annehmen, dass eine apokryphe Teufelaustreibung dargestellt sei.

Die *Heilung des Gichtbrüchigen* gehört zum ständigen Apparat der altchristlichen Kunst. In den Malereien der Katakomben sehen wir einen Mann in kurzem Rock, mit seinem umgekehrten Bett am Rücken, ohne dass Christus in der Nähe steht. Ebenso auf den Goldgläsern, doch ist auf einigen (Garr. 171, 2; 177, 2) schon Christus eingeführt. Er ist die Hauptfigur auf Sarkophagen, wo, wie in anderen Wunderscenen, der Kranke bedeutend kleiner gebildet ist, wohl nur, um Raum zu sparen. So steht der Gichtbrüchige nach Garrucci auf elf Sarkophagen unter der nach rechts hin erhobenen rechten Hand Christi, der in der linken eine Rolle hält. Nur in wenigen Beispielen ist der Gichtbrüchige etwas grösser (Garr. 314, 5; 306, 1; 404, 2) oder die Scene durch Umstellung variirt (Garr. 313, 4; 315, 2; 319, 3). Ein kleines Detail ist allen Sarkophag-Darstellungen eigen: dass der Kranke das Bett stets an den Längswänden anfasst und so trägt. Das Gleiche ist sehr charakteristisch auch auf der Mailänder Elfenbein-Tafel (Garr. 455) der Fall. Diesem Sarkophagtypus gegenüber steht ein anderer, den eine Gruppe von Elfenbein-Reliefs und das Mosaik von S. Apollinare nuovo in Ravenna (Garr. 248, 1) vertritt. Unter den Elfenbein-

[1] ed. Schaefer S. 191.

[2] Ebenda S. 188, § 249.

[3] Er ist nur im Katholikon des Klosters Karakallu (a. 1717) dargestellt.

Reliefs finden wir die Diptychen in Paris (Garr. 458) und Ravenna (Garr. 456), eine Tafel der Collection Micheli (Garr. 448, II), eine andere in der Bodleyana[1] und eine dritte aus Luxemburg (Garr. 452, I), ferner die Pyxiden Hahn's (Garr. 438, 5) im Musée Cluny (Garr. 438, 4) und im Museo cristiano des Vatican aus Mailand (Garr. 438, 3). In diesen Darstellungen hat der Kranke das Bett mit der Schmalseite nach vorn geschultert und hält mit jeder Hand einen der Bettfüsse vor der Brust fest. Auch blickt er auf Christus, von dem er wegschreitet, zurück. Mit Ausnahme des Mosaiks und der Pyxiden gilt für Christus, dass er ein Kreuz in der linken Hand hält. Betrachten wir nun die Composition auf dem Etschmiadzin-Diptychon, so stimmt sie mit diesem Typus Zug für Zug überein und steht besonders dem Pariser Diptychon und der Tafel der Collection Micheli nahe. Wir treten hier zum erstenmale einer Gruppe von Bildwerken entgegen, die durch einen ihrer Vertreter, das Mosaik von S. Apollinare, auf ravennatischen Ursprung hindeutet. — Der Schnitzer unseres Diptychons hat eine kleine Zugabe gemacht: er hat an den linken Bettfuss unten noch ein Stück angesetzt, wozu, ist unerklärlich. Wahrscheinlich liegt eine Gedankenlosigkeit vor, die den Copisten verräth.

Die *Heilung des Besessenen* fehlt in der altchristlichen Kunst, ebenso in allen älteren Kunstdenkmälern, die nicht der eben angeführten Gruppe, wozu noch eine Pyxis in Sens (Garr. 439, 3) kommt, angehören. Unter diesen aber sind die Typen in diesem Falle verschieden. Greifen wir zunächst diejenige Darstellung heraus, für welche der Nachweis der Evangelienstelle unzweifelhaft ist. Auf der erwähnten Pyxis in Sens sehen wir rechts einen Grabbau mit verschlossenen Thüren. Vor ihm eilt ein nur am Unterkörper verhüllter Besessener nach links auf Christus zu, der ihn segnet. Illustrirt ist unzweifelhaft Marc. V, 2 ff., Luc. VIII, 27 ff. Dies dürfte auch auf einer Hahn'schen Pyxis (Garr. 438, 5) der Fall sein, weil auch hier der Besessene mit nacktem Oberkörper gebildet ist. Das Grab fehlt. Der Kranke ist dem evangelischen Bericht entsprechend vor Christus auf die Knie gefallen und streckt ihm seine durch Ketten untereinander und mit den Füssen verbundenen Hände entgegen. Ähnlich, aber stehend, sehen wir ihn auf dem Pariser Diptychon (Garr. 458, I), wo die Ketten nur noch die Hände verbinden. Ganz weggefallen sind sie endlich, dem evangelischen Text entsprechend, auf unserem, dem Etschmiadzin-Diptychon. Der Schnitzer hält sich hier überdies insofern an Matthäus VIII, 28 ff., als er zwei Besessene darstellt. Der eine im Vordergrund entspricht in der Haltung

[1] Abgebildet bei Westwood a. a. O., Nr. 126 zu S. 55.

den vorher Besprochenen, der zweite steht hinter ihm nackt aufrecht. In allen bisher genannten Reliefs hält Christus in der linken Hand das Kreuz. Einen späteren Moment derselben Handlung stellt das arianische Mosaik von S. Apollinare nuovo (Garr. 248, 1) und die Tafel der Bodleyana dar: neben dem knienden Geheilten sieht man die Säue, in welche die Legion Teufel fuhr. Allein steht die Darstellung auf dem Diptychon aus Murano (Garr. 456). Dort ist der Besessene bekleidet und durch Ketten an den Händen und um den Hals gefesselt. Der Teufel fährt aus seinem Kopfe. Die Bekleidung und Andeutung des Teufels sind charakteristische Merkmale der späteren Zeit. Wir finden sie zuerst datirt in der Bibel des Rabula vom Jahre 586 (Garr. 134, 2). In byzantinischen Malereien, im Malerbuche,[1] den Fresken der Trapeza des Klosters Dionysiu vom Jahre 1523 und den Hauptkirchen von Kutlumusiu a. 1540 und Docheiariu a. 1568 u. a. O. am Athos kehrt dieser Typus immer wieder.

Der *Einzug Christi in Jerusalem* fehlt unter den Malereien der Katakomben, ist dagegen häufig auf Sarkophagen dargestellt. In den meisten Fällen (Garr. 322, 2; 348, 1; 381, 2 und wahrscheinlich 399, 8) reitet Christus nach rechts hin auf dem Esel. Er führt mit der linken Hand den Zügel, die rechte ist segnend erhoben. Vor ihm breitet ein Knabe seinen Rock aus, ein anderer klettert auf einen Baum. Dazu gesellt sich das Füllen (Garr. 358, 1), ein oder mehrere Apostel (Garr. 313, 4; 367, 2; 372, 2; 402, 1, und wahrscheinlich 317, 4), endlich ein dem Zuge entgegenkommender Mann (Garr. 324, 2; 365, 1), der auf einem Sarkophage (Garr. 314, 5) vor einem Stadtthore steht, eine Guirlande trägt und von zwei Gestalten begleitet ist, die Palmzweige halten (vergl. Garr. 404, 4). An Stelle dieser männlichen Gestalt tritt nun in den fünftheiligen Diptychen in Paris und Etschmiadzin die Tyche der Stadt Jerusalem. Im Übrigen hat sich nur ein Detail geändert, das, so gering es scheint, doch ganz merkwürdig streng zwischen altchristlichem und byzantinischem Ursprung trennen lässt: während Christus auf den Sarkophagen immer so sass, dass er den Esel zwischen den Beinen hatte, sitzt er jetzt einseitig, d. h. mit beiden Beinen nach vorn. Man mag byzantinische Kunstwerke welcher Zeit immer hernehmen, noch die Neugriechen und Russen bilden Christus immer so reitend. Die Personification einer Stadt ist der altchristlichen Kunst fremd, der altbyzantinischen jedoch ganz geläufig; ich erinnere nur an die zahlreichen Beispiele in der Josua-Rolle (Garr. 157 ff.), die erst in christlicher Zeit entstehende Stadttyche von Constantinopel[2]

[1] ed. Schaefer, S. 185.

[2] Vergl. Strzygowski, die Calenderbilder des Chronographen vom J. 354, S. 24 ff.

und die Tyche der Stadt Ravenna, welche nach Agnellus[1] neben Roma in dem Mosaikbild über dem Hauptportale des Theodorich-Palastes neben dem Könige selbst angebracht war. Es frägt sich, ob nicht auch ravennatische Künstler es waren, welche die Tyche von Jerusalem vorübergehend in den Typus des Einzuges Christi einführten. Denn im Codex Rossanensis, wie in allen übrigen byzantinischen, jedoch nicht ravennatischen Darstellungen ist an Stelle der Personification die ummauerte Stadt selbst getreten.[2] — Interessant ist der Vergleich der Einzugstypen in dem Hauptwerke des Mailänder Kunstkreises, dem Buchdeckel im Domschatze (Garr. 454) und der ravennatischen Maximians-Kathedra (Garr. 418, 3): in Mailand reitet Christus wie auf Sarkophagen, ihm folgt ein Mann mit dem Palmzweige, Knaben breiten ihre Mäntel aus. In Ravenna dagegen reitet Christus byzantinisch und hält das Kreuz geschultert in der linken Hand. Das Übrige wieder in hergebrachter Weise, nur etwas variirt: Männer mit Palmzweigen und eine Frau, die Christus eine Matte entgegenbreitet, wie in Etschmiadzin. Zu diesem beiden Schnitzereien gemeinsamen Zuge kommt, dass Christus auf dem Maximiansthrone, wie in allen Wunderscenen, so auch beim Einzuge das Kreuz in der linken Hand hält.

Die *thronende Muttergottes* auf dem Mittelstücke des rückwärtigen Deckels müsste, analog der Herübernahme des Beamtentypus für Christus, nach einer weiblichen Gestalt gebildet sein, welche auf Diptychen dargestellt zu werden pflegte. Und in der That macht es die auf einem in Basel isolirt erhaltenen Oberstücke stehende Inschrift: PERPETVAE SEMPER † AVGVSTAE[3] sehr wahrscheinlich, dass, gleichwie der Consul dem Kaiser ein fünftheiliges Diptychon mit der Darstellung des Kaisers im Mittelfelde überreichte, ein Gleiches vom Consul oder seiner Frau mit der Darstellung der Kaiserin in der Mitte der Fürstin gewidmet wurde. Beispiele dafür sind nicht erhalten. Aber auch in diesem Falle können wir uns durch Analogien ein Bild von der Art machen, wie die Kaiserin dargestellt gewesen sein mag. So ist Juliana mit *Φρόνησις* und *Μεγαλοψυχία* zur Seite in der Wiener Dioscorides-Handschrift durchaus im Stile der Diptychen componirt.[4] Aber auch der Typus der Mutter mit dem Kind im Schoosse fehlt nicht. So ist die Kaiserin mit einem Prinzen am

[1] Liber pont. De S. Petro minore XXVII. c. 2.

[2] Codex Rossanensis ed. Gebhardt und Harnack, Taf. V.

[3] Abgebildet bei de Rossi Bull. 1872, tav. I, Nr. 3.

[4] Abgebildet bei Labarte, Les arts ind. pl. 78, Agricourt Peint. pl. XXVI; Kondakoff, Hist. de l'art byz. zu p. 108.

Schoosse nachweisbar in drei Goldmedaillons der Fausta, welche, nach Kenner[1] um das Jahr 317 geprägt, die Kaiserin thronend in strenger Vorderansicht zeigen, wie sie mit beiden Händen das Kind hält, welches in ihrem Schoosse liegend sich an sie anschmiegt. Hier an Maria mit dem Kinde zu denken ist, glaube ich, schon deshalb unmöglich, weil die Frau kein Kopftuch, sondern eine Krone mit an den Seiten herabhängenden Edelsteinen trägt. Kenner hat überdies darauf hingewiesen, dass auf Münzen Constantin's und seiner Söhne überhaupt noch keine solchen Heiligengestalten nachweisbar sind und dass gegen Maria schon die Figuren zu Seiten der Thronenden: Felicitas und Venus genetrix sprechen. Die Kaiserin sei einfach als Pietas, aber mit dem kaiserlichen Nimbus dargestellt. Ich möchte ferner darauf aufmerksam machen, dass auch der Typus der Juno Mamaea ein ähnlicher ist. Den monumentalen Beleg dafür haben wir in der bekannten Gruppe des Vatican.[2] Dieselbe erscheint dann auch auf Münzen der Julia Mamaea († 235) und der Lucilla Veri.[3] Diese älteren Darstellungen mögen der altchristlichen Kunst, in der Maria freier bewegt bald mit dem Kind an der Brust oder im Schoosse, bald es als Wickelkind haltend erscheint,[4] mit als Vorbilder gedient haben. Die altbyzantinische Kunst aber kennt nur die Darstellung der Maria in strenger Vorderansicht mit geschlossenem Gewande. So erscheint auch Fausta auf den Goldmedaillons und so wird auch die Kaiserin mit dem Thronfolger in den Elfenbein-Diptychen gebildet gewesen sein. Den directen Anschluss an ein solches Diptychon zeigt, nach dem Beiwerk zu urtheilen, vielleicht eine Elfenbeintafel im k. Museum zu Berlin (Garr. 451). Maria hat hier den strengen byzantinischen Typus der Gottesmutter im Mosaik von S. Apollinare nuovo (Garr. 244, 2). Freier componirt ist die Gruppe auf den fünftheiligen Diptychen in London (Maskell zu S. 53), Paris (Garr. 458, 2) und in Etschmiadzin. Zwar Maria behält ihre Haltung in strenger Vorderansicht bei; aber die Art, wie sie das Kind hält, ist in allen drei Diptychen verschieden. Auf dem Londoner Exemplar sieht man Christus in Vorderansicht sehr hoch in ihrem linken Arm, fast schwebend sitzen. Maria hält ihn mit der rechten Hand an der Schulter, mit der linken an den Fussspitzen fest. Auf dem Pariser Diptychon sitzt Christus tiefer und Maria fasst ihn mit beiden Händen an den

[1] Im Jahrbuche der Kunstsamml. des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. IX, S. 170, Nr. 270.

[2] Visconti Museo Pio Clementino, Tav. 4.

[3] Ekhel, doctr. num. VII, p. 288 Cohen, Méd. impér., 2. A., IV. S. 493, Nr. 32—34.

[4] Vergl. de Rossi, Imagines selectae; Roller, Les catacombes, II, pl. LXVIII und LXXXII; Rohault de Fleury, La sainte Vierge, Lehner; Die Marien-Verehrung etc., Taf. I ff., und Liell, Die Darstellung der allerheiligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria etc., S. 236 ff.

Knieen. In Etschmiadzin wird der Knabe mehr von der Seite gesehen. Er blickt zur Mutter auf und setzt die Füsse in den Schooss der Maria, welche die linke Hand um seinen Unterkörper, die rechte an seinen Fuss legt. Gleiche Verschiedenheit äussert sich in den Attributen: in London hält er ein Buch und hat den Kreuznimbus, in Paris hält er das Kreuz, in Etschmiadzin die Rolle und hat in beiden Fällen keinen Nimbus. Somit zeigt sich ganz klar, dass sich zu der Zeit, in der diese Diptychen entstanden sind, noch kein fester Typus für die Darstellung der Maria mit dem Kinde herausgebildet hatte. Die Künstler componiren oder copiren frei geschaffene Originale in der Art, wie früher Juno Mamaea oder eine Kaiserin dargestellt wurde. Die Diptychen zeigen somit noch nicht den Typus der Panagia Hodegetria, wie man im ersten Augenblicke glauben möchte. Dieser später in Byzanz neben dem der Blacherniotissa ganz allgemein verwendete Typus zeigt Maria vielmehr, wie ich an anderer Stelle nachweisen zu können glaube, stehend, wie sie das Kind im rechten Arm trägt und die rechte Hand offen vor der Brust hält.[1] Als byzantinisch werden die Darstellungen der Diptychen nur durch die Penula und die darunter hervortretende Haube gekennzeichnet. Der Typus der thronenden Muttergottes mit dem Kinde im Schooss und den beiden Erzengeln Gabriel und Michael zur Seite hat, wie der Pantokrator einen ständigen Platz unter den Malereien byzantinischer Kirchen und zwar in der Apsis. So schon in den Mosaiken der Sophienkirche,[2] im Kloster Daphni bei Athen,[3] im Kloster Hosios Lukas am Helikon,[4] in der Koimisis-Kirche zu Nicäa (Isnik)[5] und ausnahmslos in den Malereien aller Kirchen am Athos u. a. O.[6] Ebenso nach der Vorschrift des Malerbuches.[7] Auch auf italienischem Boden in den Mosaiken solcher Kirchen, die unter byzantinischem Einfluss entstanden sind: in Parenzo,[8] in Monreale, wo Maria unter dem in die Apsis versetzten Pantokrator erscheint,[9] in S. Marco in Venedig und S. Angelo in Formis bei Capua.

---

[1] Es ist dies der Typus, den ich (Cimabue und Rom, S. 49) den der stehenden Madonna genannt habe, welcher im 13. Jahrh. in Italien allgemein angenommen wird.

[2] Salzenberg, die altchristl. Baudenkmale von Constantinopel, S. 108, vergl. Taf. XXXII.

[3] *Χριστιανικὴ ἀρχαιολογία τῆς μονῆς Δαφνίου ὑπὸ Γ. Λαμπάκη ἐν Ἀθήναις 1889, σ. 136.*

[4] *Γ. Π. Κρέμου, Ἱστορία τῆς ἐν τῇ Φωκίδι μονῆς τοῦ ὁσίου Λούκα, ἐν Ἀθήναις 1880, σ. 189,* und Charles Diehl, L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide, Paris 1889, p. 71.

[5] Texier, L'Asie Mineure. I, 51.

[6] Besonders gut erhalten auch im Kloster Kaisariani am Hymmettos.

[7] ed. Schaefer S. 395.

[8] Lohde in der Zeitschrift für Bauwesen, Bd. IX (Berlin 1859) Taf. 18.

[9] Gravina, Il Duomo di Monreale, Tav. 14 D.

Derselbe Typus ist auch in diejenige Redaction des byzantinischen Psalters übergegangen, deren Miniaturen dem Leben und der Verherrlichung David's gewidmet sind. So sieht man die Muttergottes mit den beiden Erzengeln zur Seite in den Psaltern der Klöster Vatopedi Nr. 609 und 610 und Pantokrator Nr. 49[1] am Berge Athos und in einem Psalterfragment der kais. öffentlichen Bibliothek zu Petersburg Nr. 11 der Sammlung des Bischofs Porphyrius Uspensky.[2] Derselbe Typus begegnet uns endlich auch in der Kleinkunst, z. B. in dem Elfenbeinrelief mit der Inschrift *ΑΛΛΟΝΗΣ* etc. im Besitze des Grafen Gregor Stroganoff in Rom.[3]

Die *Verkündigung Mariä* ist nach de Rossi bereits in den Malereien der Katakomben dargestellt. Auf römischen und gallischen Sarkophagen fehlt sie. In Mosaik tritt sie uns zuerst am Triumphbogen von S. Maria Maggiore (Garr. 212, 1) kurz nach 431 entgegen. Ungefähr gleichzeitig erscheint sie in den Werken ravennatischer Künstler. So auf dem bekannten Sarkophage, der heute beim Grabmal Dante's in Ravenna steht (Garr. 344, 3). Maria sitzt hier, in Chiton und Penula gekleidet, auf einem niedrigen Sitz ohne Lehne und erhebt mit der linken Hand die Spindel, von der die Purpurwolle herab in einen Korb fällt. Die rechte, jetzt abgebrochene Hand war erhoben. Maria gegenüber steht der Engel. Er erhebt die rechte Hand, die linke scheint durch das Gewand bedeckt. Mit diesem Typus stimmt die Darstellung auf einer bisher unbeachtet gebliebenen Tafel im Besitze der Gräfin Uwaroff in Moskau, welche angeblich auf dem Markt in Kasan erworben ist. Ich bilde dieses in vieler Beziehung interessante Monument ab.[4] Maria sitzt hier in dem typischen, von der Antike übernommenen geflochtenen Lehnstuhl.[5] Die linke Hand mit der Wolle ist mehr gesenkt, die rechte offen vor der Brust erhoben. Der Engel erhebt die rechte Hand griechisch segnend und hält in der linken Hand ein Stabkreuz wie das, welches wir oben in den ravennatischen Darstellungen der

[1] wo für Michael Johannes Prodromos eingetreten ist.

[2] Краткій обзоръ собранія рукописей принадлежавшаго преоб. епископу Порфирію, С. Петерб. 1885, No. 11.

[3] Lenormant, Trésor de numism. Rec. de basrel. II, pl. 51; Annales arch. XVII zu p. 363; Bayet, L'art byz. p. 191, und bei Labarte, Les arts ind.

[4] Publicirt vom Grafen Uwaroff in den Древности. Труды московскаго арх. общества. Томъ I (1865) S. 1 ff. (Danach meine Abbildung.) Ich bin nicht der Ansicht des Verfassers, dass diese Tafel das Seitenstück eines fünftheiligen Diptychons sei. Dazu passen die Maasse nicht und die Löcher auf der linken Seite weisen direct auf die Verbindung mit nur einer Tafel.

[5] Vergl. Wernicke, Lebenslauf eines Kindes in Sarkophag-Darstellungen. Arch. Zeit. 1885, S. 209 ff.

Wunderwerke in Christi Hand gesehen haben. Zwischen beiden Gestalten sieht man den Korb und oben einen Stern. — In einer zweiten Gruppe von Darstellungen: an der Maximians-Kathedra (Garr. 417, t), auf dem Pariser Diptychon (Garr. 458, 2) und demjenigen in Etschmiadzin ist diese Gruppirung im Allgemeinen beibehalten, aber im Detail variirt. Maria hält die rechte Hand vor die Brust und hat die linke über den Schooss weg auf die vordere Stuhllehne gelegt. Auf der Maximians-Kathedra und in Paris hält sie darin zwei Spindeln, in Etschmiadzin die Purpurwolle. In den beiden ersteren Schnitzereien ist ihren Füssen ein Schemel untergeschoben, in Etschmiadzin fehlt er, gleichwie in dem vorgeführten ravennatischen Sarkophage. Der Engel steht mit linkem Stand- und rechtem Spielbein da, erhebt die rechte Hand und hält in der Linken einen Stab, kein Kreuz. Im Etschmiadzin-Diptychon scheint oben ein Stern angebracht zu sein wie auf der Uwaroff-Tafel. — Beim Überblicken dieser Gruppe von Darstellungen der Verkündigung, unter denen der Sarkophag und die Maximians-Kathedra den Zusammenhang



Elfenbein-Diptychon der Sammlung Uwaroff in Moskau.

mit Ravenna belegen, ergibt sich somit ganz unzweifelhaft, dass auch das Etschmiadzin-Diptychon dieser Gruppe angehört und zeitlich der Maximians-Kathedra (546—52) sich nähert, doch in Einzelheiten, wie dem Fehlen des Schemels und in der Beibehaltung der Purpurwolle statt Einführung der Spindel den engeren Anschluss an den ravennatischen Sarkophag und das Mosaik von S. Maria Maggiore, also an Darstellungen des 5. Jahrhunderts hervortreten lässt. — Etwas variirt ist der Typus der Verkündigung auf der jüngeren, wahrscheinlich auch in Ravenna entstandenen Tafel in der Bodleyana (Maskell zu S. 55) und der Pyxis aus Minden in Berlin (Garr. 457, 5). Doch wird auch hier die sitzende Maria beibehalten. Über eine Gruppe von Verkündigungs-Darstellungen, die, wie es scheint, in Syrien und Palästina ihren Ursprung hat, wird im Anhange I gehandelt werden. Eine dritte Gruppe hat ihren ältesten Vertreter in Mailand. Das apokryphe Proto-Evangelium im XI. Capitel[1] lässt der Verkündigung beim Spinnen eine andere am Brunnen vorhergehen. Diese illustriren die bekannte Tafel im Domschatze zu Mailand (Garr. 454), das Elfenbein-Reliquiar aus Werden (Garr. 447, 1) und ein Terracotta-Medaillon im Domschatze zu Monza.[2] Die spätere byzantinische Kunst bleibt bei dem Spinn-Typus. Die Scene am Brunnen lässt sich nur ausnahmsweise dann nachweisen, wenn die Verkündigung in ihrer ganzen Breite nach den Apokryphen erzählt wird. Zu dem von de Waal[3] angeführten Jacobus Monachus der Vaticana (Cod. Gr. 1162)[4] kommt noch das zweite Exemplar desselben in der Bibliothèque nationale (Fonds gr. 1208)[5] und das Mosaik der Kachrje Dschami in Constantinopel.[6] In keinem Falle fehlt daneben die Darstellung der Verkündigung beim Spinnen, nur ist sie in der alten *Μονὴ τῆς χώρας* fast zerstört.

Die *Prüfung der Jungfräulichkeit* Mariae nach dem XVI. Capitel des Proto-Evangeliums[7] findet sich nur auf Bildwerken der bereits öfter herangezogenen Reihe. Sie gruppiren sich auch hier um die Maximians-Kathedra (Garr. 417, 2). So zunächst das Pariser- und Etschmiadzin-Diptychon. Josef steht in diesen drei Beispielen links. Er erhebt die rechte Hand mit dem Sprechgestus zu Maria, die rechts von ihm in Vorderansicht dasteht und in der rechten Hand

[1] Vergl. Hist. de nat. Mariae, c. 9.
[2] Phot. von Rossi in Mailand No. 394.
[3] Römische Quartalschrift 1887. S. 180, Anm. 2.
[4] D'Agincourt Peinture pl. L.
[5] Fol. 159v Bordier, Description des peintures etc. p. 165.
[6] Leval, Catalogue descriptif No. 30.
[7] Vergl. Hist. de nat. Mariae, cap XII.

die Schale hält, aus der sie trinken soll. Im Hintergrunde sieht man die Säulen eines Bauwerkes angedeutet. Im Übrigen variiren die Details. Während auf dem Etschmiadzin-Diptychon ein bärtiger Kopf, also der Situation entsprechend ein Zeuge erscheint, fehlt er auf den beiden andern. Die Darstellung des Maximiansthrones ist die reichste. Hier ist ein Engel eingeführt, der, für Maria sprechend, sich Josef zuwendet; am Boden sieht man zwischen beiden Gestalten einen von Steinen eingefassten Brunnen. Diesen Brunnen übermauert, ähnlich wie in den Darstellungen des Gespräehs Christi mit der Samariterin, zeigt uns ein weiteres Beispiel auf der (S. 43) abgebildeten Tafel der Gräfin Uwaroff.[1] Josef steht hier ebenfalls links, hält in der linken Hand, wie auf dem Bischofsstuhl einen Stab und streckt mit der rechten die Schale nach rechts der Jungfrau entgegen, welche in Orantenhaltung dasteht. Die Einführung des Brunnens weicht von der Version der Apokryphen ab, wo die Prüfung im Proto-Evangelium vor dem Priester, im Evangelium de nativitate Mariae vor dem Altar spielt. Es dürfte sich darin ein ähnlicher Einfluss wie in griechischen Romanen geltend machen, in denen das Motiv Frauen auf ihre Reinheit hin am Jungfernbrunnen zu prüfen sehr beliebt ist. — Durch die Güte des Herrn Kondakoff ist mir im Januar 1890 in Petersburg noch eine aus Kertsch stammende Pyxis bekannt geworden, welche eingeritzt die Verkündigung (ravennatisches Schema) und die Prüfung der Jungfräulichkeit zeigt. Josef steht hier rechts, Maria mit der Schale links. Eine Publication bereitet Herr Kondakoff vor.

Für die *Geburt Christi* kann ich die neuerdings erschienene fleissige Studie von Max Schmid[2] zu Grunde legen. Schmid scheidet unter den Elfenbeinwerken richtig zwei Gruppen. Eine, welcher der Elfenbeindeckel im Domschatze zu Mailand (Garr. 454) und das Werdener Reliquiar (Garr. 447, 1—3) angehören. Diese Gruppe wird durch enge Anlehnung an altchristliche Sarkophage charakterisirt und dürfte der gleichen (Mailänder?) Schule und Periode angehören. Schmid hätte noch das fünftheilige Diptychon in London (Maskell zu S. 53) dazuzählen können. Die Aufstellung der Krippe unter einem Schutzdache spricht für die Mailänder Provenienz. Dagegen verräth die Haltung Maria's und Josef's, sowie die Einführung des Engels zugleich mit der Verkündigung an die Hirten

[1] Graf Uwaroff a. a. O. S. 12 ff. deutet diese Scene auf das Gespräch mit der Samariterin. Daran dürfte hier nicht zu denken sein, weil Christus in den ravennatischen Darstellungen dieser Scene, und die Uwaroff-Tafel gehört zu diesen, stets unbärtig ist. Ich kenne überhaupt nur ein Beispiel, auf den im Anhange I publicirten Goldenkolpien, in denen Christus bärtig erscheint.

[2] Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttg. 1890. S. 109.

byzantinische Einflüsse. Dieselben herrschen vor in der von Schmid gebildeten zweiten Gruppe, die in Ravenna ihren Ursprung hat. Hauptwerk ist der Maximiansthron (Garr. 417, 4). Vergleichen wir nun den Typus des Etschmiadzin-Diptychons zunächst mit der Mailänder-Tafel, so ergibt sich klar, dass er nichts mit ihr gemein hat. Das Schutzdach ist weggefallen und Maria und die Krippe sind derart umgestellt, dass gerade das Schema der ravennatischen Kathedra herauskommt. Nehmen wir dazu, dass Maria liegend gebildet ist und oben der Stern erscheint, wie auf der Kathedra, dann kann gar kein Zweifel bestehen darüber, dass wir ein ravennatisches Monument vor uns haben. Was die Datirung anbelangt, so erlaubt uns ein Detail wieder den Schluss, dass das Diptychon älter sei als die Kathedra; denn während auf letzterer bereits die typische Form der byzantinischen Beinstellung angewandt ist,[1] sehen wir im Etschmiadzin noch deutlich das antike Motiv der gekreuzten Beine bei schwebenden Eroten durchblicken. An die von Schmid im Catalog unter Nr. 54, 55, 57, 58 aufgeführten Bildwerke, die alle mehr oder weniger mit Ravenna zusammenhängen, schliesst sich noch die Tafel der Bodleyana (Westwood zu S. 55).[2]

Die *Reise nach Bethlehem* lässt sich auch wieder nur in derjenigen Gruppe von Elfenbeinschnitzereien nachweisen, die durch die Maximians-Kathedra in Ravenna localisirt werden. Zu diesem Hauptwerke selbst und den beiden Diptychen in Paris und Etschmiadzin kommt hier noch die Mindener Pyxis (Garr. 437, 4) hinzu. Die Composition der Scene lehnt sich an ein antikes Vorbild: den trunken auf einem Esel reitenden und von einem Satyr unterstützten Silen. Auf der Kathedra und der Pyxis führt ein Engel die Zügel und Josef widmet sich ganz der Fürsorge für seine schwangere Gefährtin. Die Diptychen drängen die Scene wohl wegen Mangel an Raum mehr zusammen. Josef hat sich die rechte Hand frei gemacht und führt selbst den Zügel. Auf dem Etschmiadzin-Diptychon erscheinen die Engel im Hintergrunde, in Paris fehlen sie ganz.

Die *Anbetung der Magier* auf dem Etschmiadzin-Diptychon schliesst sich in den wesentlichen Zügen ebenfalls an die Maximians-Kathedra (Garr. 418, 1). Das, was diese beiden Darstellungen vor Allem von den Malereien der Katakomben,

[1] Vergl. die Zusammenstellung bei Schmid a. a. O. S. 112.

[2] Neuerdings ist noch ein Relieffragment aus Naxos bekannt geworden, welches sich in der Verkürzung der Scene dem Fresco von San Sebastiano und der Schmalseite des Sarkophages von S. Ambrogio in Mailand (bei Schmid No. 1 und 18) nähert. Es ist ein seltener Rest altchristlicher Kunst in Griechenland. Vergl. *Ἐφημερὶς ἀρχ.* 1890, Taf. I. und S. 21. Für die spätere byzantinische Kunst kann ich zahlreiche Beiträge liefern. Dieselben werden sich jedoch besser an anderer Stelle besprechen lassen.

den Sculpturen der Sarkophage[1] und den Elfenbeinschnitzereien der Mailänder Schule (Garr. 447, 2, 455; Maskell zu S. 53) unterscheidet, ist die Einführung des Engels als Mittelsperson zwischen Christus und den Magiern. Wir sehen ihn zum ersten Mal in dem Mosaik von S. Maria Maggiore (Garr. 213) auftreten, wo vier Engel, wie auch noch in dem Mosaik von S. Apollinare nuovo (Garr. 244), eine Art Leibwache um die Himmelskönigin und Christus bilden, im engen Anschluss an das 431 auf dem Concil zu Ephesus bestätigte Dogma der Gottesmutterschaft Mariä. Seit jener Zeit fehlt der Engel nicht mehr in den Kunstdarstellungen des Orients. Beleg dafür sind der Ambo in Salonik (Garr. 426), ein neuerdings in Karthago aufgefundenes Relief,[2] die ravennatischen Schnitzereien des 6. Jahrhunderts und zahlreiche byzantinische und byzantinisch beeinflusste Kunstwerke bis zum 12. Jahrhundert. Eine Sonder-Stellung nehmen darin nur, wie wir im Anhang I sehen werden, die Darstellungen palästinischer Provenienz ein. Auch andere Details weisen hin auf eine Datirung unserer Tafel von den Sarkophagen weg mehr in die byzantinische Sphäre hinein: so, dass die Stuhllehne den Kopf der Maria überragt, die Magier ihre Geschenke auf bedeckt erhobenen Händen darbringen und ihre Kopftypen bereits der von den Byzantinern eingeführten Scheidung nach den Lebensaltern, Greis, Mann und Jüngling, entsprechen. Was der Darstellung sonst noch beigefügt erscheint, der links hinter Maria sitzende Josef und der rechts hinterher schwebende Engel, erklärt sich zum Theil aus dem Bestreben des Schnitzers, den Raum passend auszufüllen. Josef fehlt zwar auch in byzantinischen Darstellungen nicht und so auch nicht auf dem Maximiansthron, aber er steht dann gewöhnlich neben dem Lehnstuhl der Maria. Der Engel dagegen ist eine Zuthat des Schnitzers, die ihre Analogie in palästinischen Darstellungen findet, wo der Engel stets auf den Stern deutend dargestellt ist. Die Bewegung der rechten Hand ist hier in Etschmiadzin die gleiche, doch fehlt der Stern. Auch fehlt der Schemel unter den Füssen Mariä, was auf Sarkophagen bisweilen, in Byzanz und schon in Ravenna auf dem Bischofsstuhle nie vorkommt, so dass vielleicht auch hier wie in der Verkündigung darin ein Fingerzeig dafür zu sehen ist, dass das Etschmiadzin-Diptychon älter als der Maximiansthron ist.

[1] Zusammengestellt von Lehner, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten; Liell, Die Darstellung der allerheiligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria S. 249 ff, zum Theil auch bei Rohault de Fleury, L'Evangile I, pl. XVI suiv.

[2] De Rossi Bull. 1884 5, Tav. 5, und bei Liell a. a. O. S. 281.

Fassen wir zusammen. Was zunächst den Ort der Entstehung des Etschmiadzin-Diptychons anbelangt, so lassen die mannigfachsten Beweise keinen Zweifel darüber zu, dass es in Ravenna geschnitzt worden ist. Die Verkündigung mit der beim Spinnen sitzenden Madonna und die Heilung des Gichtbrüchigen mit der charakteristischen Art das Bett anzufassen, finden sich diesen typischen Zügen nach, andere Darstellungen wie die Reise nach Bethlehem, die Prüfung durch das Fluchwasser und die Heilung des Besessenen überhaupt nur in einer Gruppe von Bildwerken, die durch die zugehörende Maximians-Kathedra und die Mosaiken von S. Apollinare nuovo in Ravenna localisirt werden. Als bezeichnend für diese Gruppe mit Ausnahme der Pyxiden kann auch geltend gemacht werden, dass Christus in den Wunderscenen ein Stabkreuz in den Händen trägt: so auch in Etschmiadzin.

Was dann die Zeit der Entstehung anbelangt, so drängt uns die Haltung des Pantokrator in die Zeit des Probianus-Diptychons und des Sarkophages des Junius Bassus († 359); ebenso lässt die Art der Darstellung von Sonne und Mond in den Oberstücken einen engen Anschluss an Sarkophag-Typen hervortreten, ja der Typus der Heilung des Wassersüchtigen scheint sogar älter als der auf dem Sarkophage des Museo Kircheriano. Andererseits weisen die Einführung des Engels und andere Züge in der Anbetung der Könige, die Art wie Christus beim Einzuge in Jerusalem reitet und die Darstellung der Maria mit Penula und Häubchen entschieden auf eine Zeit, in der der byantinische Typus bereits Wurzel gefasst hat. Doch können wir mit der Datirung keinesfalls unter die Maximians-Kathedra herabgehen. Vielmehr deuten Einzelheiten, wie das Fehlen des Schemels unter den Füssen Maria's, die Wolle, welche sie statt der Spindeln, wie in dem Mosaik von S. Maria Maggiore hält, die Beinhaltung bei der Geburt Christi und vor Allem die Züge, welche, wie oben erwähnt, so nah mit ähnlichen auf Sarkophagen verwandt sind, auf eine Entstehung vor der Maximians-Kathedra hin. Wir werden daher allen Nöthigungen genügen, wenn wir die Etschmiadzin-Deckel in die erste Hälfte des 6. Jahrhunderts datiren.

Im Verlaufe der typologischen Untersuchungen ist deutlich hervorgetreten, dass wir für diese Zeit scheiden müssen eine Schule in Mailand und die andere in Ravenna. Es kann uns das nicht Wunder nehmen, wenn wir auf den wahrscheinlichen Ursprung dieser Schulen zurückgehen. Die Elfenbeinsculptur erhält ihre bedeutendste Förderung durch die bis zum Jahre 384 allgemeine Sitte sich gegenseitig mit Diptychen zu beschenken. Erst im Jahre 384 wird in Folge des eingerissenen Luxus das Recht solcher Schenkungen durch ein Gesetz

auf die Consuln allein beschränkt.[1] Dieselben verschenkten bei ihrem Amtsantritte zweierlei Diptychen, wie Meyer nachgewiesen hat: grosse fünftheilige an die Kaiser und kleinere eintheilige an hochgestellte Personen. Ist es schon für die letzteren, d. i. die gewöhnlichen Consulardiptychen, wahrscheinlich, dass sie in den Reichscentren, also im Westen nacheinander in Rom, Mailand und Ravenna, im Osten in Constantinopel entstanden sind, so gilt dies noch mehr von den Kaiserdiptychen. Nehmen wir nun an, dass sich in den jeweiligen Residenzen der Kaiser in Folge des Bedarfes an solchen Diptychen Handwerker, welche die Schnitzkunst in Elfenbein verstanden, niederliessen und Schulen begründeten, so erklärt sich auf diese Weise am besten Ursprung und Charakter der beiden uns bis jetzt näher bekannten Schulen in Mailand und Ravenna.

Mailand, die ältere von beiden, weil zu einer Zeit blühend, in der Theodosius der Grosse hier seine Residenz gewählt hatte, zeigt in Folge dessen auch noch altchristliche Bildtypen. Die Geburt Christi lehnt sich in der Beibehaltung des Schutzdaches über der Krippe und der Art wie Maria dasitzt, die Taufe in der Darstellung des von oben auf Christus herabstürzenden Wassers, der Einzug in Jerusalem in der Art wie Christus zu Pferde sitzt, die Anbetung der Magier durch die Weglassung des Engels und andere Merkmale, die Heilung des Gichtbrüchigen in der Art wie er das Bett trägt u. A. m. — alle diese Scenen lehnen sich direct an die Typen der Sarkophage. Von Vertretern dieser Mailänder Gruppe sind das Tafelpaar im Domschatze zu Mailand und der Reliquienkasten aus Werden im South Kensington Museum genannt worden. Nach dem Typus der Geburt Christi und dem der Anbetung der Könige sind diesem Kunstkreise auch, wie ich glaube, die beiden fünftheiligen Tafeln im Vatican und in London zuzurechnen. Dieser Provenienz würden auch andere Züge entsprechen. Mailand tritt seit dem 5. Jahrhunderte wieder in den Hintergrund, die dortige Elfenbeinschnitzschule wird ihrer Hauptarbeitsquelle durch Verlegung der Residenz nach Ravenna beraubt. Sie vegetirt im Dienste der Kirche weiter und hält an den zur Zeit ihrer Blüthe massgebenden Sarkophagtypen fest. Aus diesem pedantischen Conservatismus erklärt sich auch die Art, wie die Seitenstücke ausgefüllt sind, d. h. nicht wie in Ravenna durch zwei evangelische Scenen, sondern noch durch Einzelgestalten. Solche sehen wir auch in dem Profandiptychon der barberinischen Bibliothek, wo ein Krieger dem Kaiser huldigt. Im Vatican sind es zwei Engel, in London Jesaias und Melchisedek, die zu Seiten des Thrones stehen. Ja die Anlehnung geht noch weiter. Meyer hat den Rest eines fünftheiligen Diptychons

[1] Cod. Theod. XV, 9, 1.

in der königlich bayrischen Staats-Bibliothek in München publicirt, in welchem man den Consul sieht, der dem Kaiser eine Rolle überbringt.[1] Eine Rolle ist es auch, welche die Engel in der vaticanischen Tafel Christus entgegenstrecken. Dem Charakter der Mailänder Schule würde endlich auch die ängstlich kleinliche Art der Ausführung entsprechen.

Die ravennatische Kunst entwickelt sich seit 405, insbesondere während der Zeit, in welcher Galla Placidia dort ihren Wohnsitz hatte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Fürstin, welche sich am Kaiserhofe von Byzanz Rath und Hülfe holte, auch ihre Künstler von Constantinopel herüberbrachte. Die Details der ravennatischen Architektur, die Sarkophag-Sculpturen und Mosaiken zeigen bereits im 5. Jahrhundert einen so sehr von Rom und der altchristlichen Kunst abweichenden Charakter, dass der Einfluss von Osten her schon dadurch allein wahrscheinlich wird. Im 6. Jahrhunderte vollends geht die ravennatische Kunst vollständig in der byzantinischen auf. Für die Beurtheilung der Werke ravennatischer Elfenbeinschnitzerei haben wir einen festen Anhaltspunkt in der Kathedra des Bischofs Maximian (546—552). Sie zeigt uns diese Kunst auf einer Stufe, auf der die Höhe überschritten und die Errungenschaften der Künstler bereits Gemeingut der Handwerker geworden sind. Wahrscheinlich fällt der Höhepunkt in das Ende des 5. Jahrhunderts, also in die gleiche Zeit, in der wohl auch die Marmorbildnerei dort angelangt war und ein Künstler Namens Daniel von Theodorich wegen seiner Kunstfertigkeit »in excavendis atque ornandis marmoribus« bevorzugt wurde.[2] Die Arbeit in handwerksmässig eingerichteten Ateliers wird für das 6. Jahrhundert durch die grosse Zahl der aus dieser Zeit auf uns gekommenen Werke bestätigt. Bei Vergleichung der Typen haben wir eine grössere Reihe derselben schon angeführt. Sie deckt sich mit denjenigen, welche auch Joh. Ficker[3] für Ravenna in Anspruch genommen hat, indem er zunächst hervorhebt, dass der Kathedra, dem fünftheiligen Diptychon in Paris und einer Pyxis in Pesaro (Garr. 439, 1) eigenthümlich sei, dass sie dem wundermächtigen Herrn einen ehrwürdigen, langbärtigen Evangelisten zur Seite stellen, der mit dem grossen Buche, das er trägt und mit der erhobenen Rechten deutlich die lehrhafte Auffassung der Vorgänge ausspricht. Dazu kommt noch, wie wir gefunden haben, dass Christus, einige Pyxiden ausgenommen, in den meisten dieser Schnitzereien das Stabkreuz in der linken Hand trägt. Es scheint dies ein specifisch ravennatisches Motiv zu sein. So ist unter den Mosaiken des Mauso-

[1] Abgebildet bei Meyer a. a. O. Taf. III.

[2] Cassiodor, Variarum lib. III, XIX.

[3] Die Darstellung der Apostel S. 148 ff.

leums der Galla Placida der gute Hirt[1] stets deshalb aufgefallen, weil er, was sonst nie vorkommt, das Stabkreuz hält. Mit dem gleichen Attribute sehen wir Christus auftreten in der Apsis der 545 von Maximian geweihten Kirche S. Michele in Affrisco (Garr. 267, 2) und einem Mosaik der erzbischöflichen Kapelle (Garr. 222,3), welches Richter mit Unrecht bis in das Ende des 1. Jahrtausends datirt. Ähnlich trägt auch Johannes bei der Taufe Christi in S. Gio. in Fonte (Garr. 227, 1) ein Stabkreuz. Wir werden daher annehmen dürfen, dass die ravennatischen Künstler aus besonderen Gründen es liebten bei der Darstellung des jugendlichen Christus[2] auf sein Erlösungswerk hinzuweisen. Es mag dies vielleicht mit der Strömung gegen den Arianismus zusammenhängen, weil auffällt, dass die arianischen Mosaiken von S. Apollinare nuovo darin eine Ausnahme machen. So auch die merkwürdige Tafel der Bodleyana.

Für die Entwicklung der Elfenbeinplastik in Constantinopel haben wir keine sicheren monumentalen Belege. Das Gesetz vom Jahre 337, in welchem unter vierundzwanzig anderen Handwerkern auch den eburarii die Befreiung ab universis muneribus bewilligt wird,[3] gilt natürlich in erster Linie für die neue Roma. Für eine grosse künstlerische Übung dieses Zweiges spricht die Nachricht der Patria, dass unter den 427 Statuen, welche in der älteren Sophienkirche standen, auch drei der Mutter Konstantin's, der heil. Helena waren, darunter eine ἐλεφαντώδης, Κύπρου ῥήτορος προσενέγκαντος.[4] Aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts sind mehrere oströmische Diptychen erhalten. Sie sind den weströmischen an Reichthum des bildlichen Schmuckes, besonders durch das Hinzukommen der Scenen aus dem Hippodrom[5] und die Anbringung der beiden Tychen von Rom und Constantinopel[6] überlegen. Doch scheint auch in Constantinopel der Höhepunkt künstlerischer Leistungsfähigkeit auf diesem Gebiete im 6. Jahrhundert schon überschritten. Die erhaltenen oströmischen Diptychen vom Jahre 506 und 513 sind ohne Feinheit und geistlos gearbeitet, die späteren werden immer schmuckloser und schwächer, bis endlich das letzte Diptychon vom Jahre 541 von geradezu stümperhafter Rohheit ist. Diese Erscheinung ist umso auffallender, als die byzantinische Plastik damals noch, wie ich an anderer

[1] Abgebildet bei J. P. Richter, die Mosaiken von Ravenna Taf. II zu S. 29.

[2] Der *bärtige* Christus mit dem Kreuz findet sich Ende des 6. Jahrhunderts auch in Rom in S. Lorenzo und S. Teodoro.

[3] Cod. Theod. XIII, 4, 2.

[4] Banduri Imp. orient. III, S. 14; Codinus de signis ed. Bonn. S. 65.

[5] auf dem Dyptichon des Areobindus a. 506, Anastasius a. 517 und Basilius a. 541.

[6] auf den Diptychen des Clementinus a. 513 und Magnus a. 518.

Stelle zeigen werde, eine durchaus schätzenswerthe Höhe einnimmt. — Bis erst eine grössere Reihe byzantinischer Marmorbildwerke bekannt ist, wird es möglich sein mit einiger Sicherheit unter den Elfenbeinschnitzereien diejenigen von constantinopolitanischer Provenienz herauszufinden. Vorläufig mag nur auf die prachtvolle Tafel, einen Erzengel darstellend mit der Inschrift † ***ΔΕΧΟΥ ΠΑΡΟΝΤΑ ΚΑΙ ΜΑΘΩΝ ΤΗΝ ΑΙΤΙΑΝ*** im britischen Museum (Garr. 457) hingewiesen sein.

Die Deckel des Etschmiadzin-Evangeliars sind in der ersten Halfte des 6. Jahrhunderts in Ravenna entstanden. Es lässt sich nun auch sagen zu welchem Zwecke. Wir haben gesehen, dass die fünftheiligen Diptychen ursprünglich dazu bestimmt waren, vom Consul dem Kaiser als Geschenk überreicht zu werden. Nun ist es immerhin möglich, dass auch die Diptychen im Vatican, in London, Paris und Etschmiadzin noch diesem Zwecke dienten. Sie sind ja wahrscheinlich noch vor dem Aufhören des Consulates im Jahre 541 gearbeitet. Was war aber dann die Bestimmung des ravennatischen Diptychons aus Murano, welches doch sicher nicht in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts entstanden sein kann, und eines anderen Diptychonpaares in der barberinischen Bibliothek, welches byzantinischen Ursprunges frühestens des 12. Jahrhunderts ist und wie die oben aufgeführten Diptychen auf der einen Tafel Christus, auf der anderen Maria in der Mitte, umgeben von je zehn Scenen aus ihrem Leben, zeigt?[1] Die Fortdauer der Ausführung solcher Diptychen über das Consulat hinaus weist vielmehr entschieden darauf hin, dass man diese Elfenbein-Tafeln noch zu anderen Zwecken benützte. Die Lösung der Frage ergibt ein Blick auf die Verwendung dieser Schnitzereien, soweit sie sich heute noch nachweisen lässt. Das vaticanische Diptychon war ursprünglich am Cod. Pal. 50, einem lateinischen, aus dem Kloster Lorch stammenden und zuletzt im Jahre 1089 gebundenen Codex,[2] enthaltend die Evangeliare des Lukas und Johannes angebracht. Man hat daher geschlossen, dass die zugehörige Tafel im South Kensington-Museum die Vorderseite einer Handschrift schmückte, welche die fehlenden Evangelien des Matthäus und Marcus enthielt.[3] Das Pariser Diptychenpaar ist heute noch an dem Codex Suppl. lat. 9384, einem Evangeliar des 9. Jahrhunderts als Deckel befestigt.[4] Die Etschmiadzin-Tafeln endlich schmücken ein armenisches Evangeliar vom Jahre 989. Fünf Exemplare dieser Diptychen sind somit als Deckel von Evangeliaren benützt worden, von denen allerdings keines aus der Ent-

[1] Abgebildet bei Gori Thes. vet. dipt. III, Taf. XXXVII.

[2] Garrucci Storia VI, p. 455. Vergl. Zangemeister, Catalog der Palatina.

[3] Vergl. Maskell a. a. O., S. 53.

[4] Vergl. Lenormant, Trésor de glyptique, II, p. 5.

stehungszeit der Schnitzereien selbst stammt. Aber wir haben damit wenigstens einen Fingerzeig erhalten und es liegt nahe, anzunehmen, dass man im Mittelalter nur eine ältere Sitte nachahmte. Zudem stimmt auch der Inhalt der Deckel auf das Beste überein mit dem Inhalte der Schriften, welche sie zu schmücken bestimmt waren: der Lebensgeschichte von Christus und Maria. Endlich kommt hinzu, dass, wie Springer[1] nachgewiesen hat, sich auch an anderen kirchlichen Handschriften-Gattungen, wie Psaltern und Sacramentarien, bestimmte Deckelschemata verfolgen lassen, die Sitte, durch den Deckel den Inhalt der Handschrift anzudeuten, also sehr alten Ursprunges sein muss. Wir werden daher schwerlich fehlgehen, wenn wir annehmen, dass die Etschmiadzin-Deckel gleich ursprünglich als Deckel für ein Evangeliar gearbeitet sind und der Abt des Klosters Noravank Stephanus, welcher in der Subscription als der Stifter des Evangeliars vom Jahre 989 für die Klosterkirche genannt wird, die Deckel von einem jener «echten und alten Originale» nahm, nach denen die Evangelien-Handschrift von einem gewissen Johannes copirt wurde. Es wird sich im Nachfolgenden zeigen, dass er dabei nicht stehen blieb, sondern sein neues Evangeliar auch mit älteren Miniaturen schmückte.

Die syrischen Miniaturen am Anfange.

Die Handschrift beginnt, dem Inhalte ihres armenischen Kernes entsprechend, mit der Hypothesis und den Canones. Beide sind armenisch geschrieben. Die Hypothesis auf der ersten Seite wird von einer auf zwei Säulen ruhenden Arkade umschlossen, auf deren Bogen oben eine von Blättern umschlossene Knospe gemalt ist, zu deren Seiten riesige Pfaue sitzen. Die Canones sind auf acht Seiten in je zwei Arkaden vertheilt, welche ebenfalls von Blumen und Vögeln gekrönt werden. Ich beschreibe diese rein decorativen Malereien nicht näher, weil sie in der Gesammtform sowohl, wie in den Details übereinstimmen mit dem Arkadenschmucke, der die folgenden Blätter mit Christus und den Evangelisten umrahmt. Zwischen beide Gruppen von Miniaturen eingeschoben ist ein Blatt mit einer eigenartigen Darstellung.

Wir sehen (Taf. II, 1) eine Art Tempietto: vier Säulen tragen ein convex ausgebauchtes Dach, welchem eine von dem Kreuze gekrönte Spitze aufgesetzt ist. Die Säulen stehen auf einem Plinthus und einer aus zwei Wulsten bestehenden Basis. Der Schaft ist marmorirt. Die korinthischen Capitelle schliessen sich in

[1] in den Abh. d. sächs. Akad. d. Wiss. Phil.-histor. Cl. Bd. XI, S. 372 ff.

der Form, wie die Schäfte der Höhe nach, dem auf ihnen lastenden convexen Architrav an. Dieser letztere ist in drei Streifen getheilt, deren mittlerer mit einer Art Palmettenband geschmückt ist. Über dem Architrav ragen hohe Blumen auf, deren Knospen aus zwei Wurzelblättern aufsteigt. Zwischen den Knospen sitzen, der Mitte zugewandt, Enten, je eine, aber nach aussen gerichtet, auch auf den an den unteren Ecken aufsteigenden Akroterien. Die Spitze des Tempelchens wächst in zwei concaven Bögen aus der Wölbung des Daches heraus und trägt eine Art Krone, auf der eine Kugel und auf dieser stehend ein Kreuz erscheinen. Zwischen den Säulen sind an Querstangen Vorhänge aufgehängt, die unten symmetrisch geknotet sind. An der Decke hängt im mittleren Intercolumnium eine Ampel an drei Schnüren. Zu beiden Seiten des Tempietto wachsen aus dem Grün des Bodens Cypressen auf.

Auf der folgenden Seite (Tafel II, 2) ist Christus, zwischen zwei Heiligen thronend, in einer Arkade dargestellt. Diese letztere, sowie die Arkaden der beiden folgenden Seiten entsprechen ganz denjenigen der einleitenden neun Canonestafeln. Wir sehen korinthische Säulen, die einen Querbalken tragen, und darüber einen Halbbogen, der mit in den Regenbogenfarben schillernden Flammen bemalt ist. In der Lünette eine Muschel von einem Bogen mit gedrehtem Wulst umschlossen und darüber ein von Strahlen umgebenes Kreuz in einem Kreise, der von Blättern flankirt wird, an denen Enten picken. Unter den Enten wieder je ein Pflanzenmotiv. Oben zu Seiten einer Vase und unten über den Akroterien sitzen Papageien, zwischen denen, vom Rande des Bogens aufsteigend, Zweige des Granatapfelbaumes gemalt sind. Zwischen den Säulen der Arkade ist Christus als bartloser Jüngling mit kurzem Haar und einfachem Nimbus dargestellt, wie er, gekleidet in Chiton und einen Mantel aus Purpur, auf einem Throne mit hohem Polster sitzt und die Füsse auf einen edelsteingeschmückten Schemel setzt. Er erhebt die rechte Hand lateinisch segnend und hält in der mit dem Mantel bedeckten linken ein goldenes Stabkreuz. Neben ihm stehen zwei greise Männer mit Nimbus, von denen der eine krauses Haar und runden Bart, der andere anliegendes Haar und langen Bart hat. Beide sind in den weissen Chiton mit Purpurclavus und einen Mantel gekleidet, auf dessen über die linke Hand herabfallendem Ende man einen schwarzen Buchstaben H sieht. Sie erheben die rechte Hand offen vor der Brust und tragen auf der mit dem Mantel bedeckten linken eine Rolle.

Auf den folgenden beiden Seiten (Taf. III) sind die Arkaden oben etwas anders ausgestattet. Der krönende Hauptbogen ist mit einem Mäander geschmückt und über ihm ragen wie auf dem Tempietto Blumen in die Höhe, auf denen

symmetrisch vertheilt drei Enten sitzen. In der Lünette sieht man zwei durch den gedrehten Wulst umschlossene und mit Blättern gefüllte Halbkreise nebeneinander, darüber wieder ein Strahlenkreuz in einem Kreise, neben dem zwei Tauben sitzen. Auf beiden Tafeln ist auch die figürliche Ausstattung fast dieselbe. In jeder Arkade sieht man, den beiden Halbbogen entsprechend, zwei Männer mit Nimbus, wie in dem vorhergehenden Blatte gekleidet in Chiton mit Clavus und einen mit dem Buchstaben H gezeichneten Mantel; auf der bedeckten linken Hand halten sie je eine Rolle. Die rechte Hand ist mit dem Zeichen des Segens an der Seite erhoben. Verschieden sind bei den einzelnen Gestalten nur die Kopftypen. Der Heilige auf dem ersten Blatte links hat graues Haar und spitzen Bart, der rechts weisses Haar und runden Bart, auf dem zweiten Blatte hat der Heilige links graues Haar und runden Bart, der rechts schwarzes Haar und spitzen Bart.

In den beiden letzten Blättern sind die Darstellungen nicht mehr durch Arkaden, sondern von einem doppelten rothen Viereck umrahmt.

In der ersten Miniatur (Taf. IV, 1) sieht man Maria mit dem Christusknaben im Schoosse thronend dargestellt. Zwei seitlich geknotete Draperien begrenzen die Scene beiderseits. Maria, bekleidet mit Purpurchiton, Penula und weissem Häubchen sitzt in Vorderansicht da und erhebt beide Hände offen an den Seiten. Christus, ebenfalls in Vorderansicht in ihrem Schoosse, gekleidet in einen weissen Chiton mit Clavus und den mit dem Buchstaben H signirten Mantel, hat die rechte Hand lateinisch segnend erhoben, während die bedeckte linke ein goldenes Stabkreuz hält. Die Panagia sitzt auf einem hohen, bunt gemusterten Polster auf einem Throne, der unten seitlich drapirt ist und keine Lehne hat. Sie setzt die Füsse auf einen edelsteinbesetzten Schemel.

Auf der letzten Seite (Taf. IV, 2), deren Miniatur ich in einer, nach meiner für den Druck leider unbrauchbaren Photographie, mit Benützung einer mir gütigst von Herrn Dr. Karamianz verschafften Bause, hergestellten Tuschzeichnung veröffentliche, sieht man das Opfer Abraham's dargestellt. Isaak liegt oder steht mit auf den Rücken gebundenen Händen rechts vor einer Art Rost oder Treppe, die untermauert ist. Er trägt einen langen gelben Chiton mit den calliculae auf den Schultern und am unteren Rande. Über seinem Kopfe sieht man die halbkreisförmige Öffnung eines Altars, aus dem Flammen aufschlagen. Links neben Isaak steht Abraham, bärtig, gekleidet in den langen, clavusgeschmückten Chiton, der wie bei den Gestalten der beiden vorletzten Miniaturen über die linke Schulter, dann vorn um den Leib geworfen ist und mit seinen Enden von der rechten Schulter und der linken Hand herabfällt. In der gesenkten rechten Hand

halt er das nach Isaak zu erhobene Messer, die linke legt er auf das Haupt des Knaben. Links oben aus der Ecke ragt die lateinisch segnende Hand Gottes von Flammen umlodert hervor, darunter sieht man am Fusse einer Cypresse einen Widder, welcher nach Abraham zurückblickt.

Beim ersten Blick auf diese Miniaturenfolge wird klar, dass sie nicht von derselben Hand sein kann, welche das armenische Manuscript mit den Kreuz- und Kreis-Ornamenten und den biblischen Scenen am Rande geschmückt hat. Im Ornamentalen ist ein Vergleich ganz ausgeschlossen und was das Figürliche anbelangt, so sind nicht nur die Farbennüancen ganz verschieden, auch die Art, wie die Gewander ausgeführt sind, schliesst jede Beziehung zu einander aus. Da es somit fraglich erscheint, ob sich die Subscription vom Jahre 989 auch auf diese Miniaturen, die gerade eine Lage von vier Bogen einnehmen und an den Anfang des armenischen Manuscriptes angeheftet sind, bezieht, so müssen wir auch hier, wie bei den Elfenbeindeckeln versuchen, diese Malereien aus den für sie charakteristischen Merkmalen zu bestimmen. Wir werden daher auch ihnen gegenüber in der Kunst des Orients und Occidents nach Ornament- und Bildtypen suchen, welche durch ihre Übereinstimmung Aufschluss über Zeit und Ort der Entstehung dieser Miniaturen geben können.

Suchen wir zunächst nach Analogien für die eigenartige *Ornamentik* der Arkaden, so bietet sich dafür nur ein einziges Beispiel: die bekannte syrische Bibel der Laurentiana (Cod. syr. Nr. 56), welche der Mönch Rabula im Jahre 586 im Kloster S. Johann zu Zagba vollendet hat. Beginnen wir mit dem Aufsuchen einiger auffallender Details am Tempietto. Die sich der Architravform anpassenden Capitelle finden wir in der syrischen Bibel wieder an der Umrahmung, in der (Garr. 129, 1) Eusebius und Ammonius dargestellt sind. Das eigenartige Ornament einer Blume mit den zwischen den Knospen schwebenden Enten wiederholt sich dort zweimal (Garr. 136, 2 und 137, 1). Die von dem convexen Architrav in concavem Bogen aufsteigende Spitze mit der Krone, auf welcher Kugel und Kreuz stehen, findet sich genau ebenso in der Miniatur, welche Christus thronend zwischen vier Männern zeigt (Garr. 140, 2 und ohne die Kugel 129, 1). Pflanzen zu Seiten der Arkaden aus dem Grün aufwachsend sind fast auf allen Blättern der Rabula-Handschrift zu sehen, so Cypressen, Palmen, Glockenblumen, Blätter, Granatapfelzweige, Blumen etc.

Noch enger ist der Anschluss der drei folgenden Arkaden an die syrische Bibel. Das Regenbogenornament des ersten Lünettenbogens umschliesst die

berühmten Blätter mit den Darstellungen der Kreuzigung und Himmelfahrt Christi (Garr. 139), der Mäander am Bogen der beiden folgenden Blätter kommt dort sehr häufig vor (Garr. 131, 1 und 137, 2 an den Säulenschäften, 135, 2 am Hauptbogen, 132, 1 am kleineren Lünettenbogen). Auf der Spitze aller Arkaden der syrischen Bibel sehen wir Vögel zu Seiten einer Vase, eines Korbes oder einer Blume, auf einem Blatte (Garr. 135, 1) sogar wie in unserer Tafel II, 2 eine gefüllte Vase, durch Blätter flankirt, mit Vögeln, dort Enten, hier Papageien zur Seite. Auch fehlt unserer Handschrift nicht der Reichthum an Variationen dieser krönenden Motive. Dies tritt besonders an den die Canones umrahmenden Arkaden hervor, wo man zur Seite des die Mitte bezeichnenden Gegenstandes ausser Enten und Papageien noch Pfauen, Reiher, Turteltauben, Störche und andere Vögel sieht, einmal durchaus genrehaft sogar einen Vogel im Käfig. Die Füllung der Lünette durch einen Kreis, in dem ein von Strahlen umgebenes Kreuz erscheint, kommt in der syrischen Bibel sehr oft vor (Garr. 131, 1. 135, 1. 138, 1 und 2). Endlich, damit überhaupt keine Verschiedenheit übrig bleibe, lässt sich auch für die auffallende Erscheinung im Wechsel der Umrahmung der Bilder die syrische Bibel heranziehen. Wie die Arkaden bei den beiden letzten Bildern in unserer Handschrift durch einen doppelten viereckigen Rand ersetzt sind, so können wir das Gleiche auch an den syrischen Blättern mit der Kreuzigung und Himmelfahrt Christi beobachten — kurz, man dürfte in unserer Handschrift kaum ein Detail auffinden, welches sich nicht auch in der syrischen Bibel vom Jahre 586 nachweisen liesse. Da nun die Ornamentik dieser Handschrift bisher ganz isolirt dasteht und weder in der byzantinischen, noch in der westeuropäischen Kunst von Syrien unabhängige Analogien hat, so sind wir gezwungen anzunehmen, dass die Art der ornamentalen Ausschmückung unserer Miniaturen in Syrien ihren Ursprung habe. Mehr noch: die Übereinstimmung der Ornamentdetails ist in beiden Handschriften so gross, dass die Miniaturen am Anfange des Etschmiadzin-Evangeliars entweder selbst syrische Originale oder Zug für Zug nach solchen angefertigte Copien sind. Das Original aber muss auch zeitlich der Entstehung der Bibel vom Jahre 586 nahe liegen. Ja, die mehr einfache Art, mit der die Ornamente in dem Etschmiadzin-Evangeliar über das architektonische Gehäuse vertheilt sind, diese Architektur selbst noch reiner und tektonischer ist, vor Allem die Säulen noch als wirklich stützende Marmorschäfte und nicht als ornamentüberhäufte Zierstücke dargestellt werden, weist sehr bestimmt darauf hin, dass unsere Arkaden, den Formen nach älter als die der syrischen Bibel vom Jahre 586 sind. Die Betrachtung der figürlichen Typen wird dieses Urtheil durchaus bestätigen.

Das *Tempietto* wird durch das krönende Kreuz als ein christlicher Bau bezeichnet. Die zwischen den Säulen aufgehängten Vorhänge weisen auf einen Innenraum. Derselbe wird durch die von der Decke herabhängende Ampel erleuchtet. Danach scheint es wahrscheinlich, dass das Sanctuarium einer Kirche oder besser die christliche Kirche selbst dargestellt sei. Analogien bestätigen diese Deutung. In dem 422—432 entstandenen Mosaik von S. Sabina in Rom (Garr. 210) tritt uns die Kirche noch personificirt in weiblicher Gestalt entgegen. Aber gleichzeitig schon (425—30) wird sie im katholischen Baptisterium zu Ravenna dargestellt durch die Innenansicht der Apsisseite einer dreischiffigen Basilica, deren Sanctuarium durch den Altar oder die Hetoimasia bezeichnet wird (Garr. 227, 2). Viel reicher ausgestattet kehrt dieselbe Darstellung wieder in den Mosaiken der Georgskirche zu Thessalonike.[1] Sie erhält sich in der byzantinischen Kunst[2] nachweisbar bis in's 12. Jahrhundert, aus welcher Zeit (a. 1169) die Mosaiken der Basilica zu Bethlehem mit Darstellungen der sieben Synoden stammen. Auch hier sind die Kirchen von Antiochia, Sardes etc. durch dreischiffige Kuppelbauten wiedergegeben.[3] Die gleiche Art, ein Sanctuarium anzudeuten, finden wir ferner auf einer Pyxis der Sammlung Basilewski, jetzt in der Ermitage (Garr. 440, 2), wo man unter einem von zwei Säulen getragenen Rundbogen einen Altar mit dem darauf aufgeschlagenen Buche sieht.

Gehören alle diese Beispiele nur annähernd derselben Gattung wie unser Tempietto an, so lässt sich wider Erwarten in einer dem Oriente sonst fernliegenden Monumentenclasse die directe Copie desselben nachweisen. In karolingischen Handschriften und speciell zunächst in dem 781—783 vom Mönche Godescalc für Karl den Grossen angefertigten Evangelistarium der Bibliothèque nationale zu Paris (Nr. 1993) sehen wir auf den beiden ersten Blattern die vier Evangelisten, auf der Vorderseite des dritten den jugendlichen Christus thronend, auf der Rückseite die unter dem Namen des «Lebensbrunnens» bekannte Miniatur gemalt.[4] Den Mittelpunkt dieser letzteren bildet ein Tempietto. Sehen wir genauer zu, so ergibt sich die überraschendste Übereinstimmung mit dem des armenischen

[1] Texier and Popplewell Pullan, L'architecture byzantine pl. 30—33.

[2] Kondakoff, Исторія виз. искусства, стр. 208 sieht die Andeutung der Kirche auch in den dreitheiligen Hintergrunds-Architekturen des vaticanischen Menologiums.

[3] De Vogüé, Les églises de la terre sainte p. 70 ff., pl. III und IV.

[4] Abgebildet bei Bastard, Peintures et ornements des manuscrits, Paris 1823 ff., danach bei F. Piper, Karls des Grossen Calendarium und Ostertafel, Berlin 1858, als Titelblatt. Meine Abbildung nach dieser in drei Viertel der natürlichen Grösse gehaltenen Zeichnung. Einige Details bei Westwood, Palaeographia sacra pictoria, London 1843—45.

Evangeliars, selbst im Detail. Wie in Etschmiadzin tragen vier verschieden hohe



Karolingische Miniatur aus dem Evangeliar des Godescalc.

Säulen mit korinthischen Capitellen den convexen Architrav, über dem die Spitze in concavem Bogen mit Krone, Kugel und Kreuz aufsteigt. An den Enden des

Architravs sitzt wie in Etschmiadzin die Ente neben dem Blüthenzweig und im Innern hängt von der Decke die Ampel herab. Die Vorhänge sind durch Schranken ersetzt. Selbst das Ornament des Architravs, die Palmette, ist deutlich nachgeahmt. Hinzugekommen ist nur die Andeutung von vier anderen Säulen, welche dem Tempietto kreisrunde Form geben sollen, ferner Thiere, welche den ganzen Bau umschwärmen. Wenn Janitschek dieser im Godescalc-Evangeliar zum ersten Mal in der nordischen Kunst vorkommenden Darstellung gegenüber geäussert hat, dass sie sicher ihrem Ursprunge nach eine Schöpfung der symbolisirenden Phantasie des Orientalen sei,[1] so wird diese Ansicht durch das Etschmiadzin-Evangeliar schlagend bewiesen. Godescalc, dem die Miniatur, so wie sie sein orientalische Vorbild zeigte, vielleicht unverständlich war, hat aus dem halbrunden Sanctuarium einer Kirche einen kreisrunden Bau gemacht, der durch die Beischrift SIC MAT CAPL; III auf die Taufe bezogen wird, also passend ein Baptisterium vorstellen soll. Ob ihm jedoch schon die specielle Deutung auf den Lebensbrunnen, wie man gewöhnlich annimmt, vorschwebte, muss dahingestellt bleiben, denn die Thiere nähern sich weder dem Brunnen, wie Schnaase will,[2] noch eilt der Hirsch dem Wasser zu, wie Piper und Janitschek mit Bezug auf Psalm 42, 1 deuten.[3] Vielmehr sind alle Thiere, bis auf eine sich vom Tempietto abwendende Gans unten rechts, mit Zweigen versehen, deren Zweck man nicht gut einsieht, wenn die Thiere sich durstig dem Brunnen nahen sollen.[4] Untersucht man nun näher, so findet sich, dass die Paare von Hahnen, Perlhühnern, Fasanen und Pfauen nur raumausfüllend symmetrisch über dem Dache des Tempels angebracht sind: in einer Höhe etwa, in der sie zuerst in syrischen Miniaturen als Schmuck der die Canonestafeln umrahmenden Arkaden erscheinen. Vergleicht man sie z. B. mit dem Schmucke der Canonestafeln der syrischen Bibel vom Jahre 586, so lassen sich fast alle diese Vögel, zum Theil mit den zugehörigen Blüthenzweigen nachweisen: die Hähne (Garr. 138, 1), die Perlhühner (Garr. 129, 2), die Fasanen (Garr. 138, 2. 134, 1. 136, 1), die Pfauen (Garr. 134, 2 und 128, 2). Da nun das syrische Original des Tempietto im Etschmiadzin-Evangeliar diese Thiere noch nicht zeigt, so ist es wahrscheinlich, dass erst Godescalc sie aus den Canones seiner syrischen Vorlage excerpirte und hier zusammenstellte. Das Gleiche gilt auch von den

[1] Die Trierer Ada-Handschrift S. 85.

[2] Gesch. d. bild. Künste. 2. A. III S. 634.

[3] Piper a. a. O. S. 11; Janitschek a. a. O. S. 85.

[4] Daher sieht auch Waagen, Kunstwerke und Künstler in England und Frankreich, III S. 237 in ihrer Darstellung eine ihm unverständliche, sinnbildliche Vorstellung.

Thieren, die unten neben dem Tempietto mit ihren Zweigen gemalt sind. Neben den Canones-Arkaden sieht man in der syrischen Bibel vom Jahre 586 in kleinen Bildchen ausser Bäumen, Glockenblumen, Granatapfelzweigen, Sternblumen, Böcken auch ein sich mit dem Fusse kratzendes Reh und ein überfliessendes Füllhorn, neben dem ein Vogel sitzt. An dieser Stelle finden wir auch, ohne jede Beziehung zum Lebensbrunnen, das Schaf, das Reh, ja zweimal sogar wie im Bilde des Godescalc den Hirsch (Garr. 129, 2 und 133, 2), welcher an einer Pflanze frisst. So ist vielleicht auch dieses für die Deutung sehr wesentliche Detail bei Godescalc rein zufällig.

Ganz anders sieht das ursprünglich orientalische Tempietto in dem nach der Überlieferung aus Ludwigs des Frommen Zeit stammenden Evangeliar von S. Médard in Soissons, jetzt in der Bibliothèque nationale (Nr. 8850) aus. Es ist hier zweimal gemalt: einmal Fol. 6ᵛ über die ganze Seite[1], ein zweites Mal auf Fol. 11ʳ, als Krönung einer Leiste in kleineren Dimensionen. Auch in diesen beiden Miniaturen ist die Nachahmung des orientalischen Archetypons noch unverkennbar. Der von verschieden hohen Säulen getragene convexe Architrav, die Spitze mit concaven Seiten, Kugel und Kreuz sind unzweideutige Beweise dafür. Godescalc hatte durch die Ampel und die Schranken noch, wie er es in seiner Vorlage gesehen hatte, auf ein geschlossenes Sanctuarium hingedeutet. Der Miniator des 10. Jahrhunderts aber liess die Ampel weg, öffnete das Tempietto und setzte einen Springbrunnen hinein. Nun erst war der Lebensbrunnen (Jeremias II, 13, Joh. IV, 13 14 und Apok. XXI, 6), der in der Kunst der Katakomben und in S. Nazaro e Celso in Ravenna schlicht symbolisch angedeutet war, in seiner erweiterten Form fertig. Jetzt haben auch die ihn umkreisenden Vögel keine Zweige mehr vor sich, sondern nun nahen sie sich wirklich lechzend dem labenden Quell, ihnen voraus der Hirsch nach Psalm 42, 1. In der Miniatur Fol. 6ᵛ kommen auch die Regenbogenfarben und der Mäander vor, welche den Lünettenbogen der folgenden Tafeln (II 1 und III) des Etschmiadzin-Evangeliars schmücken. Ein Vergleich dieser folgenden Bilder mit den Miniaturen, welche sich auch in den genannten karolingischen Handschriften an den Lebensbrunnen anschliessen, wird das Zurückgehen der letzteren auf syrische Vorbilder mit noch weiteren Beweisen belegen.

Indessen kehren wir zu dem originellen Typus des Sanctuariums im Etschmiadzin-Evangeliar selbst zurück. Die naive Andeutung desselben durch das Kreuz, die Ampel und die Vorhänge nähert sich der einfachen Symbolik der ältesten

[1] Abgebildet bei Bastard a. a. O. und Louandre, Les arts somptuaires.

christlichen Kunst. Herr G. B. de Rossi, dem ich diese Miniaturen zeigte, glaubt auch das reale Vorbild des Tempiettos nachweisen zu können. Es seien dies jene offenen Kirchenapsiden gewesen, welche sich halbkreisförmig in drei säulengestützten Arkaden an das Hauptschiff anschlossen und für die er das älteste Beispiel in den Resten der Basilica des Bischofs Severus (366—412/3), heute S. Giorgio Maggiore in Neapel nachgewiesen haben will.[1] Dass der Miniator in der That eine halbrunde Apsis andeuten wollte, scheint sehr wahrscheinlich, denn nur so erklärt sich der convexe Architrav sehr einfach als ein ungeschickter Versuch, den Halbkreis perspectivisch darzustellen. Das Kreuz, auf der Kugel stehend, findet sich seit Arcadius öfter auf Münzen[2] und wird auch in der Hand von Statuen, so des berühmten Reiterstandbildes Justinians am Augusteon zu Constantinopel erwähnt.[3] Prokop schon deutet die Kugel als den πόλος, d. h. den Erdkreis, über den Justinian durch das Kreuz herrsche.[4]

Christus thronend zwischen Petrus und Paulus entspricht nicht durchaus dem Pantokratortypus, den wir auf dem vorderen Elfenbeindeckel kennen lernten. Er hält statt des Buches ein goldenes Stabkreuz in der Hand, welches, wie fast typisch in Ravenna, auf die göttliche Bestimmung des Jünglings zur Erlösung hinweisen soll. In der syrischen Bibel des Rabula kommt der bartlose Christus nicht mehr vor. Er trägt dort schon in den Wunderscenen und so auch in der den thronenden Erlöser darstellenden Schlussminiatur einen, wenn auch noch spärlicheren Bart. Ebenso zeigen ihn auch die um circa 600 entstandenen palästinischen Oelfläschchen in Monza bärtig.[5] Aller Wahrscheinlichkeit nach ist somit unsere Miniatur älter als diese dem Ausgang des 6. Jahrhunderts angehörenden Kunstobjecte. Mit der syrischen Bibel stimmt dagegen überein, dass Christus nur den einfachen Nimbus hat. Das rothe Polsterkissen und der mit alternirend viereckigen und elliptischen Sternen besetzte Schemel finden sich schon in den ältesten Mosaiken, z. B. in denen von S. Pudenziana (Garr. 208).

[1] Vergl. Bull. di arch. crist. 1880, S. 144 ff. und Taf. X/XI; Holtzinger, Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung S. 79.

[2] Sabatier, Description gén. des monnaies byz. IV, 4, dann IV, 31, VI, 5 und 19 etc.

[3] Eine Skizze aus der Seraibibliothek im Ἑλλ. Φιλ. Σύλλογος, II zu S. 103 ff.

[4] De aedificiis, I, 2 ed. Bonn. p. 182.

[5] Garrucci meint allerdings zu 434, 3 Christus habe hier in der Himmelfahrt ausnahmsweise den Bart. Dagegen sprechen aber die drei anderen Beispiele derselben Scene und der Umstand, dass sich bei der im Detail verschwommenen Arbeit der Metallflaschen solche Dinge überhaupt nicht mit absoluter Sicherheit feststellen lassen.

Petrus und Paulus stehen in fast gleichen Typen wie auf dem Elfenbeindeckel neben dem Throne: Kleidung und Bewegung der rechten Hand sind jedenfalls dieselben. Nur der Kopftypus des Petrus ist durch das an den Seiten krause Haar etwas schärfer gekennzeichnet. Paulus hat auch hier noch nicht die Glatze. In der Bibel vom Jahre 586 kommt er einmal, in der Pentekoste (Garr. 140, 1) ohne, einmal, in der Himmelfahrt (Garr. 139, 2) mit Glatze vor. Sein Typus steht also am Ende des 6. Jahrhunderts in Syrien noch nicht fest.

Ein sprechendes Zeugniss für das hohe Alter dieser Miniaturen scheinen auf den ersten Blick die in das über die linke Hand herabfallenden Ende der Pallien gemalten Buchstaben H zu sein, die sich bei allen männlichen Figuren mit weissen Pallien, selbst bei Christus in der Darstellung der Panagia finden. Sie fehlen nur im Purpurkleide des thronenden Christus und auf dem Mantel des Abraham.[1] Derselbe Buchstabe erscheint auch auf den Pallien von Petrus und Paulus in der Bibel vom Jahre 586 (Garr. 139, 2); ein Engel ferner hat dort an derselben Gewandstelle ein Γ mit einem Punkt innerhalb der Hasten. Diese Buchstaben dürften ursprünglich Fabriksmarken gewesen sein, die allmälig Mode wurden.[2] Wir finden sie schon in den Malereien der Katakomben (Garr. 12, 18, 21, 26 ff.) und auf Goldgläsern (Garr. 187, 4. 189), allerdings nach Garrucci erst seit dem Anfange des 4. oder dem Ende des 3. Jahrhunderts.[3] Sie fehlen dann fast in keinem Mosaik. Speciell der Buchstabe H gehört neben I, Z und Γ zu den häufigsten: man sieht ihn in den Katakomben (Garr. 12 und 21, 2), auf einem Goldglase sechs Mal (Garr. 187, 4), in den Mosaiken aus Theodorich's Zeit in S. Maria in Cosmedin (Garr. 24) und S. Apollinare nuovo (Garr. 242 ff.) in Ravenna, im Dom zu Parenzo (Garr. 276), im 7. Jahrhundert in S. Venanzio (Garr. 27, 2 3) und noch im 8. Jahrhundert im Triklinium Leo III. (Garr. 283) und SS. Nereo ed Achilleo (Garr. 284), zugleich den letzten datirten Beispielen, in denen sich solche Buchstaben nachweisen lassen. Wir dürfen daher aus ihrem Vorkommen in den Etschmiadzin-Miniaturen schliessen, dass dieselben vor circa 800 entstanden sein müssen, wobei von Werth ist, dass dasselbe H auch in der syrischen Bibel vom Jahre 586 vorkommt.

Die *Vierzahl der Heiligen* auf den beiden folgenden Blättern spricht für die Deutung auf die vier Evangelisten. Einen sicheren Beweis dafür liefern die

[1] Wenigstens fehlt der Buchstabe in der Durchzeichnung des Herrn Dr. Karamianz und auch in der verdorbenen Photographie kann ich ihn nicht finden.

[2] Vergl. auch J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna S. 66.

[3] Vetri ornati p. 112 ff. Vergl. F. X. Kraus, Roma sott. S. 190.

Typen selbst nicht. Doch geben hier die karolingischen Copien nach syrischen Handschriften derselben Gattung den Ausschlag. In dem Evangeliar des Godescalc sowohl, wie in dem von Soissons sieht man neben dem Baptisterium, respective dem Lebensbrunnen die Miniaturen des jugendlichen thronenden Christus und der vier Evangelisten. Die Typen derselben sind dort allerdings durchaus die abendländischen. In unserer Handschrift sind diese Evangelisten noch stehend dargestellt, wie sie in byzantinischen Handschriften vereinzelt sogar noch im 11. Jahrhundert vorkommen. Was den Kopftypus anbelangt, so passt zur Deutung auf die Evangelisten, dass alle vier Gestalten bärtig sind. So erscheinen sie bereits in der Titelminiatur des Evangeliars von Rossano[1], in den Mosaiken von S. Vitale (Garr. 263, 3—6), in dem aus Luxemburg stammenden Diptychon (Garr. 452, 1 und 2) und in den Tafeln des Mailänder Domschatzes (Garr. 454 5). Ganz allgemein gilt dies aber erst von den etwas jüngeren Darstellungen, unter denen die Miniaturen des Cosmas Indikopleustes (Garr. 151, 9—12) als die ältesten Beispiele derjenigen Typenreihe gelten können, welche für die mittel- und spätbyzantinische Kunst und ihre Ausläufer giltig geblieben ist.[2] In der syrischen Bibel vom Jahre 586 ist noch einer der Evangelisten bartlos. Diese Miniaturen schliessen sich darin an eine in dieser Zeit nachweisbare zweite Gruppe von Evangelisten-Darstellungen, deren Hauptvertreter die Maximians-Kathedra in Ravenna ist (Garr. 416, 3). In dem Etschmiadzin-Evangeliar sind drei Greise und ein Mann mit schwarzem Haar und Bart dargestellt. Wollten wir Benennungen versuchen, so wäre der erste Matthäus, der zweite Johannes entsprechend den späteren byzantinischen Typen. Marcus der erste auf der folgenden Seite, obwohl ihn die byzantinische Kunst jünger bildet, und Lucas der letzte, dem Typus nach der jüngste, wie später in Byzanz, wo er rothhaarig und bisweilen mit Glatze dargestellt wird. — Die Haltung der Evangelisten mit segnend erhobener rechter Hand und der Rolle in der linken ist seit den Stuckreliefs von S. Giovanni in Fonte in Ravenna (Garr. 407) zu allen Zeiten in der byzantinischen Kunst üblich gewesen, ebenso das Motiv die linke Hand bedeckt unter dem Mantel zu halten.

Die *thronende Muttergottes* erinnert sofort an das viel umstrittene Bild in der Katakombe S. Agnese, welches de Rossi sehr früh, in die Zeit Konstantin's des Grossen datirt.[3] Dieser Typus der Orantin ist bei den Byzantinern sehr beliebt. Ich habe einige Beispiele dieser Art, wo Maria ohne Christus dargestellt ist, bei

[1] ed. Gebhardt und Harnack, Taf. XVIII.

[2] Vergl. Strzygowski, Cimabue und Rom, S. 69 ff.

[3] Imagines selectae deiparae virginis, Tab. VI, Liell a. a. O. Taf. VI.

einer anderen Gelegenheit aufgeführt.[1] An dieser Stelle ist besonders hinzuweisen auf eine Münze des Konstantin Monomachus (1042—1055), auf der die Orantin dargestellt ist mit der Inschrift *MP ΘY H BΛAKEPNITIΣA.*[2] Es fällt auf, dass auf ihrer Brust das Kreuz erscheint, wie ich glaube, die Andeutung Christi, der, wenn der Raum es zugelassen hätte, hier angebracht wäre. Genau so wie in diesen drei Repliken lässt sich die Blacherniotissa nur selten nachweisen. Variationen findet man von Sorlin Dorigny zusammengestellt.[3] Sehr zahlreich sind die Beispiele aus neugriechischer Zeit, von denen einige publicirt sind.[4] Unsere Miniatur ist neben dem Gemälde der Agnes-Katakombe das älteste Beispiel dieses Typus. Der Maler hat es als Cultbild in einen durch die Vorhänge bezeichneten Innenraum gesetzt.

Das *Opfer Abraham's* entspricht in vielen Zügen dem Durchschnittsbilde, welches J. Wilpert nach den Darstellungen auf altchristlichen Kunstobjecten entworfen hat.[5] Wenn ich hier nochmals an die Sammlung der Züge dieses Typus gehe, so geschieht dies, weil Wilpert, seiner Aufgabe entsprechend, auf die typologisch werthvollen Details weniger Gewicht gelegt hat. Vor Allem sind es die Sarkophage, welche ein festes Compositionsschema zeigen. Abraham bärtig, gekleidet in Tunica und Pallium oder die Exomis, steht in Vorderansicht da, erhebt die rechte Hand mit dem Schwerte nach links oben, wohin er auch seinen Blick richtet, weil dort die Hand Gottes erscheint. Die linke Hand liegt auf dem Haupte des links zu seinen Füssen knieenden Isaak, der mit auf den Rücken gebundenen Händen, in einen kurzen Rock gekleidet, sein Schicksal erwartet. Das ist das einfachste Schema (Garr. 376, 4, 369, 4); dazu kommt der neben Isaak stehende Altar (Garr. 376, 3, 367, 3, 365, 1, 360, 1, 318, 1, 364, 3), oder das links neben Abraham stehende Lamm (Garr. 301, 3, 377, 1, 359, 1, 374, 1, 312, 1), endlich am häufigsten Altar und Lamm zugleich. Ferner tritt eine Vermehrung der handelnden Personen ein durch eine Gestalt, welche Abraham in den Arm fällt (Garr. 314, 6, 364, 2, 367, 1 2, 378, 3). Im Übrigen gibt es nur Variationen dieser Grundzüge, indem Isaak auf dem Altar kniet (Garr. 323, 4, 324, 3, 326, 2, 327, 4, 379, 3) oder die Figuren in ihrer Stellung zu einander

[1] *Δελτίον τῆς ἱστορικῆς καὶ ἐθνολογικῆς ἑταιρίας* II, 723 ff.

[2] Abgebildet bei Sabatier a. a. O. II. pl. XLIX, 12. Garr. 482, 14[a]

[3] Revue arch. 1877, I, S. 85.

[4] Das Siegel des Protaton vom Berge Athos bei Didron Hist. de Dieu S. 267, Schaefer *Ἑρμηνεία* am Titelblatt. Andere Beispiele bei Bayet l'art. byz. S. 257, Kraus R. E. II. S. 364, Garr. 478, 36 u. a. O.

[5] Römische Quartalschrift 1887, S. 130 ff.

verschoben sind. Auch in byzantinischer Zeit wird dieser Typus nicht sonderlich verändert. Das Mosaik in S. Vitale (Garr. 362, 2) copirt getreu den Sarkophag-Typus mit dem auf dem Altar knieenden Isaak und die Miniatur im Cosmas Indikopleustes (Garr. 142, 1) zeigt diesen Typus in allen drei Handschriften im Vatican, in der Laurentiana und am Sinaï nur insofern variirt, als Abraham sich nach rechts zu der rechts oben erscheinenden Hand wendet und das Schwert über Isaak erhoben hält. Daneben ist der Altar durch ein Feuerbecken angedeutet.

Blicken wir nun auf unsere Miniatur, so haben wir dem Typus entsprechend Abraham links; er wendet den Kopf leicht nach links, wo die Hand, nicht aus Wolken, sondern aus Flammen hervorgehend erscheint. Die Linke legt er auf das Haupt Isaaks, neben ihm links erscheint der Widder. Im Übrigen weicht die Darstellung scheinbar ab. Doch ergibt der Vergleich mit anderen bisher unberücksichtigt gebliebenen Beispielen, dass doch überall Traditionen der älteren Kunst vorliegen. So ist die gesenkte rechte Hand nicht ohne Vorläufer in dem Gemälde der Katakombe S. Trasone (Garr. 69) und auf zwei Sarkophagen (Garr. 312, 3, 352, 2). Eigenartig ist besonders die Art, wie Isaak dargestellt ist: schon das Gewand entspricht nur Beispielen, wie sie uns ein Katakombengemälde (Garr. 24) und das Mosaik in S. Vitale (Garr. 262, 2) zeigen. In späterer Zeit und so schon in Cosmas Indikopleustes sind die Calliculae nicht mehr nachweisbar. Zu diesem Zeugniss eines hohen Alters gesellt sich ein zweites. Hinter Isaak sieht man eine Art Rost oder Treppe. Es gibt dafür nur eine Analogie, die der berühmten Pyxis des Berliner Museums (Garr. 440, 1), welche nach übereinstimmenden Urtheilen (vergl. oben S. 33) dem 3., spätestens dem 4. Jahrhundert angehören soll. Dort ist Isaak nackt, hat die Hände auf den Rücken gebunden und steht so vor dem Roste oder der Treppe. Da, wo die Sprossen über Isaaks Haupt enden, steht in Berlin eine Urne, die nach oben hin genau so abschliesst, wie in dem Etschmiadzin-Evangeliar. Wahrscheinlich sind die Sprossen Stufen des Altarunterbaues, wie z. B. diejenigen, welche zur Aedicula in der Auferweckung des Lazarus auf der Lipsanothek zu Brescia (Garr. 443) führen, d. h., wie aus Quadern aufgeführt. In jedem Fall gibt uns dieses Detail eine wichtige Handhabe für die Datirung unserer Miniaturen bis hinauf in's 5. Jahrhundert etwa.

Fassen wir zusammen. Bei Betrachtung dieser an den Anfang des Etschmiadzin-Evangeliars gehefteten Miniaturen hat uns ein vergleichender Blick auf die Ausführung belehrt, dass dieselben unabhängig entstanden sein müssen von

den im armenischen Texte vom Jahre 989 angebrachten Ornamenten und Randminiaturen. Vielmehr bewies schon die weitgehende Übereinstimmung der Ornamentik mit der syrischen Bibel vom Jahre 586 den syrischen Ursprung der Bildtypen. Die Datirung anlangend, ergab das Vorkommen des Buchstabens H den Schluss auf eine Entstehung vor circa 800, während alle übrigen Merkmale auf ein höheres Alter als das der syrischen Bibel vom Jahre 586 hinwiesen: vor Allem die grössere Einfachheit im architektonischen Aufbau und im Schmucke der Arkaden, der jugendlich unbärtige Typus des thronenden Christus, der noch ohne Glatze gebildete Paulus und die schlicht symbolische Art der Darstellung der Kirche. Zeigen diese Merkmale den engeren Anschluss an altchristliche Typen, so bestätigt insbesondere die identische Art der Darstellung Isaak's vor dem Altare mit der Berliner Pyxis den Zusammenhang unserer Miniaturen mit Kunstdenkmälern des 4., respective 5. Jahrhundert. Wir dürften daher schwerlich zu hoch hinaufgreifen, wenn wir annehmen, dass die Anfangsminiaturen des Etschmiadzin-Evangeliars ihren Typen nach in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts entstanden seien.

Von hervorragendem Interesse ist ferner, dass wir die von Arkaden umrahmten Miniaturen in karolingischen Handschriften nachgeahmt finden. Den unumstösslichen Beweis dafür liefert die Copie der die Kirche symbolisirenden Miniatur im Evangeliar des Godescalc und dem von Soissons. Nicht minder spricht dafür, dass die Folge der Miniaturen d. i. des thronenden Christus mit den vier Evangelisten in den genannten karolingischen Handschriften die gleiche ist. Die Erklärung für diese Übereinstimmung ergibt sich sehr einfach, wenn wir hören, dass Thegan[1] erzählt, Carl der Grosse habe kurz vor seinem Tode mit Grichen und *Syrern* zusammen die vier Evangelien berichtigt. Es ist daher nichts natürlicher, als dass bei dieser Gelegenheit und schon früher auch griechische und syrische Originalhandschriften der Evangelien in's Land der Franken kamen und von den dortigen Miniatoren nach ihrem bildlichen Schmucke copirt wurden. Es scheint, dass besonders die Schule von Metz darin voranging, weil, wenn Janitschek Recht hat, sowohl das Godescalc-Evangeliar, wie dasjenige aus Soissons in Metz geschrieben sind. Auf demselben Wege erklärt sich die Herübernahme der Typen syrischer und griechischer Canonestafeln in die karolingischen Handschriften, sowie die auffallende Übereinstimmung einzelner biblischer Compositionen, wie der Verkündigung an Zacharias, mit den Typen der syrischen Bibel vom Jahre 586.

[1] Mon. Germ. II p. 592.

Die syrischen Miniaturen am Schlusse.

Auf das armenische Evangeliar folgen in der Etschmiadzin-Handschrift zwei Pergamentblätter, deren Nichtzugehörigkeit zu dem Texte vom Jahre 989 sich schon daraus ergibt, dass sie an die Falze ausgeschnittener Blätter des Manuscriptes genäht sind. Dazu kommt, dass die auf ihnen gemalten vier Miniaturen eine wesentlich andere Technik zeigen als die armenischen Randminiaturen und die syrischen Miniaturen am Anfange. Die armenischen Miniaturen sind mit dem Pinsel auf dem weissen Pergamentgrund umrissen, die Figuren dann färbig ausgefüllt. In den syrischen Miniaturen am Anfange ist jeder nicht unbedingt nothwendige Farbenauftrag gespart und so die grösste Deutlichkeit der Formen erzielt. In den Schlussminiaturen dagegen stehen wir einer Farbenmasse gegenüber, die nirgends den Pergamentgrund hervortreten und die Figuren sich undeutlich auf einem buntfarbigen Grunde bewegen lässt. Die ersten drei dieser Miniaturen schliessen ohne Rahmen einfach mit den Umrissen der Hintergrund-Architecturen ab. Nur die letzte zeigt einen viereckigen Rahmen, der jedoch keinerlei Ähnlichkeit mit der Umrahmung der Anfangsminiaturen hat. Ebenso verschieden sind auch die Darstellungen selbst.

Auf dem ersten Blatte (Taf. V, 1) sehen wir im Hintergrund einen Bau, gekrönt von einem Giebeldach, welches von korinthischen Säulen getragen wird. Das Gebäude erstreckt sich von rechts her in die Scene herein und richtet seine Façade nach links. An derselben sieht man über den Säulen einen Bogen gespannt, der wie die Säulen selbst mit Edelsteinen verziert ist. Ein Vorhang schliesst das Innere halb ab. Davor steht ein viereckiger, niedriger Altar, der mit einer gefransten Decke überzogen ist. Rechts davon sieht man einen Greis mit langem Haar und Bart. Er trägt eine runde Mütze, auf der ein Kranz liegt. Der bis auf die Füsse reichende Chiton ist unten mit einem breiten Besatze geschmückt. Darüber trägt er ein zweites, um die Hüften gegürtetes Gewand, welches sich vorn im Zickzack nach den Seiten hin öffnet. Über die Schultern fällt ein reich geschmückter, vorn geknöpfter Mantel herab. Der Greis hält mit der rechten Hand ein Rauchfass über den Altar, die linke ist bedeckt unter dem Mantel erhoben. Ihm gegenüber steht ein Engel, kenntlich an der Tänie im Haare, dem Nimbus und den Flügeln. Er ist in ein langes weisses Gewand gehüllt. In der linken Hand hält er einen langen goldenen Stab, die rechte ist mit dem Sprechgestus nach dem Greise zu erhaben. Dargestellt ist die Verkündigung an Zacharias.

In der folgenden Miniatur (Taf. V, 2) ragt auch wieder ein säulengetragener Giebelbau, diesmal von links her in die Scene. Über dem Thürbogen ist an der

Façade ein Kreuz, das von einem Quadrate umschlossen wird, angebracht. Auch hier steht der Engel mit dem Stab und dem Sprechgestus links. Aber ihm gegenüber sieht man jetzt eine Frau mit Nimbus, gekleidet in einen langen Chiton, in dessen Gürtel ein weisses Tuch steckt und eine am unteren Rande mit Fransen besetzte Penula. Diese ist nebst einem weissen Häubchen über den Kopf gezogen und fällt von den Schultern herab. Die Heilige hält die rechte Hand an's Kinn, die linke ist gesenkt und fasst an den Saum der Penula. Hinter ihr steht ein geflochtener Lehnstuhl, vor ihren Füssen links ein geflochtener runder Korb, aus dem rothe Strähne ragen. Dargestellt ist die Verkündigung Mariä.

In der dritten Miniatur (Taf. VI, 1) zeigt das Gebäude im Hintergrund eine neue Form. Wir sehen in der Mitte eine von zwei korinthischen Säulen getragene Nische, deren Lünette von einer Muschel ausgefüllt wird. Das darüber hinlaufende Dach endet an den Seiten in Giebeln, in deren Feldern ebenfalls Kreuze erscheinen. Zwischen den die Giebel tragenden korinthischen Säulen sind zurückgezogene Vorhänge angebracht. Dieser architektonischen Gruppirung des Hintergrundes entspricht auch die Gliederung der Figuren im Vordergrunde. Wir sehen in der Mitte Maria mit dem Kinde auf einem edelsteinbesetzten Throne mit lyraartig geformter Lehne sitzen. Sie blickt geradeaus, trägt den Nimbus und das Häubchen unter der Penula und setzt die Füsse auf einen edelsteinbesetzten Schemel. In den Händen hält sie ein elliptisches Medaillon, welches eine Art Mandorla um das Christuskind bildet. Dieses hat den einfachen Nimbus, Tunica und Pallium, senkt die offene rechte Hand und hält in der linken die Rolle. Rechts neben dem Throne steht zunächst ein Engel mit Nimbus und Tänie im Haar. Neben ihm rechts und auf der anderen Seite des Thrones links sieht man die drei Magier in reichem orientalischen Costüm. Der gegürtete kurze Rock wie die Hosen und Schuhe sind mit Bordüren und Edelsteinen besetzt. Nur der Mantel ist einfach weiss. Auf dem von langen Haaren umrahmten Kopfe tragen sie die phrygische Mütze. Alle strecken Christus eine Art Kranz entgegen, den sie mit der einen Hand auf der bedeckten zweiten festhalten. Dem Alter nach sind sie verschieden: der Magier rechts hat weissen, der eine links schwarzen, der dritte gar keinen Bart. Es fällt auf, dass sie mit auseinandergespreizten Beinen dastehen.

Die Schlussminiatur (Taf. VI, 2) ist von einem Rahmen umgeben, in dessen Ecken man vier Medaillons mit bärtigen Köpfen sieht. In den Streifen dazwischen erkennt man Vögel, die mit aufgehobenen Flügeln auf hohen Körben sitzen und sich, wie es scheint, mit dem Schnabel Federn vom Leibe rupfen. Im Felde selbst ist die Taufe Christi dargestellt. Am Ufer links steht mit höher aufgesetztem

linken Bein Johannes. Er hat schwarzen Bart, Nimbus und ein langes faltiges Gewand, welches er mit der linken Hand vorn zusammenfasst. Die rechte Hand legt er auf das Haupt Christi, der unbärtig ist und nackt bis zur Brust im Wasser steht. Seine Hände sind gesenkt. Über ihm schwebt die Taube, von deren Schnabel ein Strahlenkegel auf sein Haupt geht. Über derselben erscheint die rechte Hand Gottes, welche den Gestus des griechischen Segens macht und von Halbkreisen umschlossen ist.

Wenden wir uns nun auch dieser Miniaturenreihe gegenüber der Frage nach Ort und Zeit ihrer Entstehung zu, so kommen dafür zunächst die Hintergrund-Architekturen der drei ersten Blätter in Betracht. Das sind nicht die säulenlosen Phantasiehäuschen, wie sie die mittelbyzantinische Kunst kennt, sondern die noch mit der Antike verwandten Gebilde, wie wir sie im Kalender vom Jahre 354 und der syrischen Bibel vom Jahre 586 finden. In ihrer strengen Einfachheit würden sie in's 4. oder 5. Jahrhundert passen, wenn nicht die stereotype Art, in der die Säulen und Lünettenbogen mit dem sonst nur für den Schmuck von Geräthschaften, besonders des Fussschemels und zur Umrahmung der Mosaiken verwendeten Edelsteinornament überzogen sind, für eine spätere Ansetzung sprechen würde.

Die Darstellung der *Verkündigung an Zacharias* ist, wenn man diese Scene nicht etwa auf dem von Peiresc skizzirten Sarkophage bei Garr. 399, 5 sehen wollte, der altchristlichen Kunst fremd. Wir finden sie zum ersten Mal in der syrischen Bibel vom Jahre 586 (Garr. 129, 2). Auch hier spielt die Scene vor einem von zwei Säulen getragenen Bogen. Der viereckige Altar steht in der Mitte, Zacharias mit dem Rauchfasse rechts, der Engel links. Die Composition ist also fast dieselbe. Sie ändert sich auch in der späteren Zeit nicht. In einer karolingischen Handschrift des britischen Museums (Harl. 2788, Bl. 109ʳ) ist sie nach einem Vorbilde unserer Art copirt.[1] Byzantinische Miniaturen und Mosaiken zeigen denselben Typus,[2] und noch das Malerbuch des Dionysius gibt die gleiche Vorschrift, nur soll der Engel schwebend gemalt werden.[3]

Die *Verkündigung Mariä* wird, wie wir bei Besprechung des rückwärtigen Elfenbeindeckels gefunden haben (oben S. 42 ff.), von den ravennatischen Künstlern

[1] Abgebildet in «Die Trierer Ada-Handschrift» Taf. 28; vergl. S. 91.

[2] Vergl. z. B. Cod. Vat. gr. 752, Fol. 17ᵛ oder ein Evangeliar des Klosters Esphigmenu am Athos Fol. 243ª u. a. O. und das Mosaik der Sophienkirche zu Kiew (Кіевскій Софійскій соборъ, изданіе имп. русс. арх. общества. С. Петерб. 1871. Taf. 23, Fig. 24).

[3] ed. Schaefer, S. 342.

mit der links in einem hohen Lehnstuhle beim Spinnen sitzenden Jungfrau gebildet. Dieser Gruppe lässt sich eine andere gegenüberstellen, in der Maria aufrecht vor dem Lehnstuhle steht. So sehen wir die Verkündigung dargestellt in der syrischen Bibel vom Jahre 586 (Garr. 130, 1) wahrscheinlich auch in der syrischen Bibel der Bibliothèque nationale (Cod. Syr. 33), ebenfalls aus dem 6. Jahrhundert,[1] dann auf einem der palästinischen Oelfläschchen in Monza (Garr. 433, 8) um 600 entstanden, endlich auf zwei nach den Inschriften wahrscheinlich ebenfalls in Palästina entstandenen Cameen in Sardonix im Cabinet des médailles zu Paris (Garr. 478, Fig. 29/30). Es scheint also, dass dieser Typus in Syrien und Palästina seinen Ursprung hat. An Maria bemerken wir überdies ein Detail, welches den ravennatischen und mailändischen Darstellungen fehlt: das weisse Tuch in ihrem Gürtel. Wir sehen es zum ersten Mal in der Bibel von 586, aber nicht in dem Verkündigungsbilde, sondern in der Himmelfahrt Christi (Garr. 139, 2). In gleicher Weise gibt auch die spätere byzantinische Kunst ihr das Tuch nur im Himmelfahrtsbilde, nie in der Verkündigung,[2] weil in ersterer der Typus der Maria als Orantin verwendet wird, für welchen dieses Detail in byzantinischer Zeit charakteristisch ist.[3] Ferner finden wir es am Gürtel der Maria im Dedicationsbilde des Cod. Reg. 1 der Vaticana. Kondakoff glaubt, es sei dort nichts anders als ein einfaches Handtuch als Attribut der häuslichen und mütterlichen Beschäftigung der Gottesmutter.[4] Er irrt sich jedenfalls in der Annahme, dass dieses Tuch zum ersten Mal in dem Mosaik des Oratoriums von S. Venanzio (Garr. 272/3), entstanden zwischen 640—49, vorkomme.

[1] Kondakoff, Hist. de l'art. byz., p. 134 wenigstens hebt die grosse Übereinstimmung dieser Composition mit der vom Jahre 586 hervor.

[2] Für die Verkündigung vergl. z. B. Darstellungen mit der sitzenden Maria: die Miniaturen im Vat. gr. 1162, Fol. 122 a, Bibl. nat. fonds gr. 1208, fol. 160 v, Barb. gr. III, 91, fol. 114 r, Laur. Plut 6 Cod. 23, nach einem Marcianus bei Fleury L'Evangile pl. IV, 1, im Kloster Megaspilaion Cod. 11×15·2 cm. im Medaillon über Lucas, ferner die Mosaiken des Klosters Vatopedi am Athos (zweimal), die Vorschrift des Malerbuches (Schaefer, S. 171) und Malereien vom Athos etc. Darstellungen mit der stehenden Maria: die Miniatur im Gregor von Nazianz Nr. 510 der Pariser Bibl. Fol. 3 r abgeb. in den Древности der Moskauer arch. Gesch. I, Taf. III, im armenischen Evangeliar von S. Lazzaro bei Fleury a. a. O. pl. IV, 2, in einem Evangeliar des russischen Klosters am Athos Fol. 236 v, das Mosaik in der Sophienkirche zu Kiew a. a. O., Taf. 7, Fig. 26/7, das Pariser Mosaiktäfelchen bei Bayet, l'art. byz. p. 151, die Elfenbeintafeln der Ermitage und im Berliner Museum, an der Thür von S. Paolo bei Fleury a. a. O. pl. V, 2 und zahlreiche Malereien und bossirte Metallarbeiten am Athos.

[3] Vergl. z. B. das Mosaik der Capelle im erzbischöflichen Palast in Ravenna (Ricci Nr. 210) und in der Sophienkirche zu Kiew a. a. O., Taf. 3.

[4] Исторія виз. искусства, стр. 157.

In der *Anbetung der Magier*, welche von dem armenischen Schreiber am Rande seines Evangeliars copirt wurde (vergl. oben S. 23), fiel auf, dass der Miniator die Architektur des Hintergrundes änderte. Nach dem gewöhnlichen Typus der Anbetung aber, wie er in den Gemälden der Katakomben zumeist, in den Sculpturen der Sarkophage und Elfenbeintafeln immer zur Anwendung kommt,[1] hätte gerade die nach der Seite gerichtete Architektur in den Miniaturen der beiden Verkündigungen gepasst, denn dort sitzt Maria stets auf der einen Seite, und die Magier nahen ihr von der andern. Auch die byzantinische Kunst hält diesen Typus fest. Der Künstler hat also hier aus eigener Initiative oder durch den localen Brauch gedrängt die Composition central gebildet. Unmöglich können auf ihn die beiden römischen Ausnahmen des 3. Jahrhunderts in den Katakomben der Domitilla und des heil. Petrus und Marcellinus (Garr. 36 und 58) oder eine Vase des Museo Kircheriano (Garr. 427) Einfluss geübt haben. Vielmehr ist hier die Analogie auf den palästinischen Oelfläschchen in Monza (Garr. 433, 7, 9, 434, 1) heranzuziehen. Auf diesen ist die Anbetung der Magier mit der der Hirten vereinigt, in der Mitte zwischen beiden thront die Muttergottes. Vergleichen wir ihren Typus mit dem in unserer Miniatur, so zeigt sich die Übereinstimmung besonders darin, dass Christus und Maria nicht wie sonst auf die Magier blicken, sondern wie in dem Mosaik von S. Apollinare nuovo starr aus dem Bilde heraussehen. Ähnlich gebildet ist ferner der Thron: die in Etschmiadzin lyraartig gebogenen, in Monza geraden Stäbe der Lehne sind in beiden mit Edelsteinen geschmückt.

In anderen Dingen weicht die Miniatur von jenen Metallflaschen ab. So besonders darin, dass Maria das Kind nicht einfach mit beiden Händen hält, sondern Christus in einer Mandorla sitzt, die von Maria am Rande getragen wird. Ich kenne nur noch ein Beispiel des gleichen Typus einer thronenden Madonna: es ist ein in der Basilicata gefundenes und von Garrucci in Neapel erworbenes Fragment eines Goldtäfelchens (Garr. 479, 4). Maria sitzt hier auf einem Throne, dessen Lehne sehr der in S. Apollinare nuovo gleicht. Sie fasst das Medaillon mit beiden Händen unten an. Christus hat den Kreuznimbus, sitzt in Vorderansicht und erhebt beide Hände an der Seite. Im Nimbus der Maria liest man *MA*, um Christus gruppirt *IΣ XΣ*. Garrucci (VI, p. 122) hat dieses Stück mit Unrecht zusammengestellt mit zwei Münzen der mittelbyzantinischen Zeit. Auf der des Zimiszes (969—975)[2] sehen wir nur den Kopf Christi mit

[1] Vergl. Liell a. a. O. 236 ff.; Lehner a. a. O. Taf. II, 8–11 und IV—VI, ferner oben S. 46 ff.

[2] Sabatier a. a. O., pl. LII, nr. IV, II; Saulcy, Essay de classification, pl. XXII, 1.; Madden im Numismatic Chronicle 1878, pl. IX, 11.

dem Nimbus auf dem Busen der Maria, haben also die Abbreviatur des Typus der Blacherniotissa. Auf der zweiten Münze des Alexius Komnenos (1081—1118)[1] ist direct die Blacherniotissa, wie wir sie in der syrischen Miniatur am Anfange des Etschmiadzin-Evangeliars (Taf. IV, 1) sahen, im Brustbilde dargestellt. Der Nimbus umgibt aber hier nicht den Kopf, sondern das Brustbild Christi. Ähnlich ist Maria in ganzer Gestalt und stehend in einem Relief dargestellt, welches in den Bischofsthron der Metropolis zu Salonik verbaut ist. Der Typus in unserer Miniatur ist von den angeführten Münzen und dem Relief ganz verschieden und gewiss älter. Schon Garrucci bemerkt, dass kein Hinderniss vorhanden sei, sein Goldblech höher hinauf (als in die Zeit des Zimisces) zu datiren, besonders wegen seiner Ähnlichkeit mit einigen der Metallflaschen in Monza und einem Reliquienkästchen in Grado (Garr. 436, 5). Für ein so hohes Alter spricht schon die Bezeichnung der Muttergottes mit *MA (ρία)* statt des später allgemeinen *MP ΘΥ*. Ähnlich muss für das höhere Alter unserer Miniatur geltend gemacht werden, dass Christus noch nicht, wie in dem Mosaik von S. Apollinare nuovo, dem Goldtäfelchen Garrucci's und auf den Oelflaschen in Monza (durch drei Punkte angedeutet) das Kreuz im Nimbus hat.

Mit besonderer Deutlichkeit tritt in unserer Miniatur die Charakteristik der Magier in den drei verschiedenen Lebensaltern als Greis, Mann und Jüngling hervor. Die altchristliche Kunst, das Mosaik von S. Maria Maggiore, der Ambo in Salonik, die Elfenbeindeckel im South Kensington-Museum und im Domschatze zu Mailand und die ravennatische Pyxis (Garr. 437, 5) kennen diese Unterscheidung nicht, für sie sind alle drei Magier bartlos. Die frühesten Beispiele für die Typenscheidung stammen aus dem 6. Jahrhundert: auf der Marientafel in Etschmiadzin und wieder auf den Oelfläschchen in Monza.

Die *Taufe Christi* ist die für die Localisirung und Datirung der Schlussminiaturen wichtigste Darstellung. Denn unter den uns bekannten Repliken dieses Gegenstandes[2] gibt es nur eine einzige, welche im Typus mit unserer Miniatur übereinstimmt, das ist die der syrischen Bibel vom Jahre 586. Wir sehen dort (Strz. II, 9) Johannes in Costüm, Kopftypus und Handbewegung genau wie in unserer Miniatur, nur ist er mehr aufgerichtet und hat den Nimbus. Christus ragt wie in unserer Miniatur zu seinen Füssen aus dem Wasser und hält die Hände gesenkt. Doch ist er in der Miniatur vom Jahre 586 bereits bärtig und hat den Nimbus. Die vom Schnabel der Taube ausgehenden Strahlen

[1] Madden a. a. O., pl. IX, 12.

[2] Vergl. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi. München 1885.

finden sich zwar schon auf dem Sarkophage des Junius Bassus † 359 (Strz. I, 12), dem Elfenbeindeckel im Mailänder Domschatze (Strz. II, 2) und dem Mosaik im arianischen Baptisterium in Ravenna (Strz. I, 15), combinirt aber mit der Hand Gottes einzig und allein in der syrischen Bibel vom Jahre 586. Wir müssen daher annehmen, dass der Miniator der Etschmiadzin-Blätter local und zeitlich demselben Kunstkreis angehört wie dieses Manuscript. Doch spricht der Umstand, dass Christus noch ohne Bart erscheint, dafür, dass unsere Miniatur etwas älter sei als die der Bibel vom Jahre 586.

Die vier bärtigen Männer von durchaus gleichem Typus in den Ecken der Umrahmung der Taufe Christi dürften die vier Evangelisten darstellen. Gibt man diese Deutung zu, dann sprechen auch sie für eine Datirung der Miniaturen in's 6. Jahrhundert, weil wir nur in dieser Zeit Analogien aufweisen können, in denen die Evangelisten alle den gleichen bärtigen Typus zeigen. So in den Apsis-Mosaiken von S. Vitale in Ravenna (Garr. 263, 3—6), auf den Elfenbeindeckeln im Mailänder Domschatze (Garr. 454 5) und in der Collection Batemann in Yolygrave aus Luxemburg stammend (Garr. 452, 2), endlich in vier Medaillons der Collection Hoffmann, welche 1878 bei S. Maria degli Angeli bei Assisi gefunden worden sein sollen.[1]

Überblicken wir die aus der eingehenden Betrachtung der Schlussminiaturen gewonnenen Resultate, so ergibt sich vor Allem der enge Anschluss an die syrische Bibel vom Jahre 586 und die palästinischen Oelfläschchen in Monza, welche ungefähr derselben Zeit angehören. Als besonders bezeichnend dafür kann der Typus der Verkündigung Mariä mit der stehenden Jungfrau und die Composition der Anbetung mit dem Typus der thronenden Muttergottes gelten. Den engsten Anschluss vor Allem an die syrische Bibel verräth die Taufe Christi. Einige Anzeichen, wie das Fehlen des Kreuzes im Nimbus Christi in der Anbetung und die Unbärtigkeit des Erlösers in der Taufe lassen vermuthen, dass unsere Miniaturen älter sind als das Ende des 6. Jahrhunderts. Die Hintergrund-Architektur drängte uns zu einer Datirung nahe an das 5. Jahrhundert, die gleichen Kopftypen der Evangelisten endlich zu einer Ansetzung der Entstehungszeit in's 6. Jahrhundert. Wir werden allen diesen Anforderungen gerecht werden, wenn wir daher die Schluss-Miniaturen des Etschmiadzin-Evangeliars in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts in Syrien entstanden sein lassen.

[1] Catalogue vom Jahre 1886, Nr. 576—579, pl. XL.



Die armenische Miniaturenmalerei.

Nach den oben geführten Untersuchungen haben wir in dem Etschmiadzin-Evangeliar eine armenische Handschrift vom Jahre 989 vor uns, welche mit einem Elfenbeindeckel und am Anfang und Ende mit Miniaturen geschmückt ist, die ihrem Bildtypus nach der ravennatischen, respective syrischen Kunst der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts angehören. Es dürfte aufgefallen sein, dass beim Vergleiche der Bildtypen die armenische Kunst bis auf die in dem armenischen Evangeliar selbst angebrachten Ornamente und Randminiaturen ganz unberücksichtigt blieb und die Frage, ob wir in den besprochenen Kunstobjecten nicht im Jahre 989 in Armenien nach älteren Originalen angefertigte Copien vor uns haben könnten, fast ausser Acht gelassen wurde. Ein Blick auf den Zustand der Kunst Armeniens um das 10. Jahrhundert wird uns in dieser Richtung den gewünschten Aufschluss geben.

Den Elfenbeindeckeln gegenüber ist die Frage rasch entschieden, weil die Armenier zu keiner Zeit die figürliche Plastik in einer Weise geübt haben, die sie zur Ausführung der in Rede stehenden Schnitzereien befähigt hätte. In der um das Jahr 1003 ff. entstandenen Kirche zu Kutaïs in Georgien finden wir zwar an den Capitellen Thiergestalten und an der Aussenarchitektur hie und da decorativ einen Kopf oder eine ganze Figur verwendet, ebenso in Mzcheta aus dem 15. Jahrhundert, aber diese an und für sich belanglosen Beispiele gehören Georgien, d. h. einem Lande an, welches, ursprünglich zwar von Armenien abhängig, sich später in künstlerischer Beziehung selbstständig weiter entwickelt hat. In Armenien selbst sind mir nur aus der neuerdings erschienenen Publication von Alishan zwei Beispiele bekannt: ein Daniel zwischen den Löwen und eine Portallünette der Kirche zu Mren, in der man oben zwei Engel, unten in einem Streifen Christus zwischen Petrus und Paulus sieht.[1] Diese Beispiele sind aber

[1] Alishan, Aïrarat (arm.). S. Lazzaro 1890, S. 148 und S. 155, respective 114.

von so stilloser Rohheit, dass dadurch nur die allgemeine Regel, wonach die Armenier in der figuralen Plastik völlig unbewandert waren, bestätigt wird.

Nicht viel anders liegen die Verhältnisse vor dem Jahre 1000 in der figürlichen Miniaturenmalerei. Die älteste armenische Handschrift vom Jahre 887 im Institut Lazareff in Moskau hat keine Figurenmalereien. Rohault de Fleury[1] gibt für das älteste Manuscript dieser Art ein Evangeliar vom Jahre 770 im Mechitharistenkloster S. Lazzaro bei Venedig aus. Aber er irrt sich sehr. Von einer Datirung ist in dem von ihm gemeinten Manuscript überhaupt keine Spur und nach der Schrift zu urtheilen gehört es der Schätzung der gelehrten Mönche nach dem 10. Jahrhundert an. Die Miniaturen, welche ebenso wie die syrischen in Etschmiadzin an das armenische Evangeliar angeheftet waren, werden jetzt von demselben losgetrennt aufbewahrt. Es sind im Ganzen zehn Blatt, 0·34×0·45 *m* gross, die letzten stark beschnitten. Dargestellt sind in Blattgrösse Canones-Arkaden, die vier Evangelisten einmal auf einem Blatt vereint, dann nochmals einzeln Matthäus und Marcus. Auf einem Blatte ferner sieht man die 0·22 *m* hohen Gestalten von Christus zwischen Maria links und Johannes Prodromos rechts, alle drei mit einer Würde auftretend, wie wir sie nur in dem bekannten Cosmas Indikopleustes der Vaticana wiederfinden. Es folgen Scenen aus dem Leben Christi: die Verkündigung, Geburt, Darbringung, Taufe und Verklärung, alle blattgross.[2] Nach dem Ornamente, den griechischen Beischriften und dem bei der Taufe zu Füssen Christi stehenden Kreuze zu urtheilen sind diese Miniaturen von einem byzantinischen Maler um das Jahr 1000 gemalt. Nur eine Darstellung ist von dem armenischen Kalligraphen hinzugefügt: die eines Christus Pantokrator in einem Medaillon. Die Ausführung sticht so sehr von der der übrigen Miniaturen ab, ist so ungeschickt und roh in der Farbe, dass sie unmöglich von byzantinischer Hand herrühren kann, vielmehr als Copie den besten Beleg dafür liefert, was ein armenischer Kalligraph des 10. Jahrhunderts fertig zu bringen im Stande war. Nicht einmal die Fingerstellung der segnenden rechten Hand ist richtig copirt.

Der Fall ist somit hier ein analoger wie in Etschmiadzin. Importirte Miniaturen werden zur Ausschmückung benützt, doch versucht der Kalligraph auch hier Nachbildungen, die ebenso unglücklich ausfallen, wie die Randminiatur im armenischen Text in Etschmiadzin. Wie ärmlich es damals noch um die armenische Malerei bestellt war, zeigt weiter eine zweite Handschrift des 10. Jahrhunderts in S. Lazzaro, 0·35×0·45 *m* gross in mittelmesropianischer Schrift

[1] L'Evangile, Bd. I, Seite 45.

[2] Die Verkündigung und Geburt sind abgebildet bei Fleury a. a. O., Bd. I, pl. IV, 2 und XI, 3. Vergl. Schmid a. a. O. Nr. 22 des Cataloges.

geschrieben. Von der bildlichen Ausschmückung sind noch zwei blattgrosse Evangelistenfiguren Lucas und Johannes erhalten. Lucas hat neben der armenischen noch die bezeichnenderweise fehlerhafte griechische Beischrift (Α) ΛΟΚΑΣ. Die Typen lassen das byzantinische Vorbild unzweifelhaft hervortreten, sind aber mit so viel Ungeschick und Fehlern im Detail ausgeführt, dass die Copie unmöglich mit einem byzantinischen Originale verwechselt werden könnte.

Für diese Hilflosigkeit der armenischen Kunst auf dem Gebiete der Malerei haben wir nun auch noch ein literarisches Zeugniss, dessen Nachweis ich dem Herrn General-Abte der Mechitharisten-Congregation in Wien, Erzbischof Aïdynian, verdanke. In einer Handschrift in S. Lazzaro findet sich ein Gespräch über die Zulässigkeit der Bilder in Kirchen. Garegin[1] schreibt dasselbe dem Wrthanes, einem armenischen Schriftsteller zu, der den Beinamen Kherthol «der Dichter» führt und 581—594 Vicar der Kirche war. An diesen kann, glaube ich, schon deshalb nicht gedacht werden, weil das Gespräch offenbar durch den Ikonoklasmus angeregt ist, daher frühestens um die Mitte des 8. Jahrhunderts entstanden sein kann.[2] Es heisst darin: «In den christlichen Kirchen und den Märtyrer-Capellen sehen wir den hl. Gregor, seine Leiden und Tugenden, den hl. Stephanus Protomartyr, die selige und herrliche Jungfrau Gajane und Riphsime sammt allen ihren Gefährtinnen und siegreichen Blutzeuginnen im Bilde dargestellt.» Die Ikonoklasten erwidern darauf, dass diese Sitte in Armenien im Alterthum unbekannt gewesen sei und erst der König Pap sie von Griechenland her eingeführt habe. Darauf lautet die Antwort: «Einem Jeden ist klar, dass Ihr lügt, *weil ja bis heutzutage niemand in Armenien ein Bild anzufertigen wusste, man vielmehr die Bilder von den Griechen brachte,* von woher wir überhaupt Alles haben ...... Es waren schon andere Könige vor Pap, welche in den Kirchen Bilder und Malereien im Namen Christi aufstellten

[1] Armenische Literaturgeschichte. 2. A. Venedig 1886, S. 448.

[2] Einen Beleg dafür dürfte auch folgende Stelle des Pseudo-Wrthanes liefern: «Und das Evangelium sehen wir nicht nur mit Gold und Silber bemalt, sondern auch in Elfenbein und rothes Leder gebunden. Und indem wir das hl. Evangelium verehren oder küssen, verehren wir nicht etwa das Elfenbein oder den Lack, welche aus dem Lande der Barbaren (keinesfalls der Griechen, vielleicht aus Indien) in den Handel gebracht werden, sondern das Wort des Erlösers, welches auf dem Pergament geschrieben ist.» Diese Stelle klingt sehr stark, wie ich glaube, an die von den Ikonodulen viel citirte Stelle des Johannes Chrysostomus Hom. *εἰς Πατῆρα* feria V (vergl. auch den Brief Hadrian's I. an Constantin und Irene bei Labbé, Concil. VIII, 758), dass, wenn die kaiserlichen Bildnisse in die Stadt getragen würden und Archonten und Volk ihnen huldigend entgegengingen, nicht das Holz und die enkaustische Malerei, sondern das Zeichen des durch dieselben dargestellten Kaisers verehrt würden.

und ebenso nach Pap andere Könige und Patriarchen, so z. B. der selige Sahak und Mesrop, Eznik, Artzan, Koriun und deren Gefährten, durch die den Armeniern von Gott auch die Literatur gegeben wurde, und keiner von diesen hat Einspruch gegen die Bilder und Gemälde in den Kirchen erhoben, sondern allein der lasterhafte Taddäus und Jesai und deren Gefährten.»

Nach dieser Stelle gibt es also noch zur Zeit des Bildersturmes in Armenien ebensowenig eine selbstständige Malerschule, wie Copisten, sondern der Bedarf wird in jener Zeit durch byzantinischen Import gedeckt. Wir fanden dies bestätigt in dem von Fleury fälschlich in das Jahr 770 datirten, aus dem 10. Jahrhunderte stammenden Evangeliar von S. Lazzaro. Unumstössliche Beweise dafür kann ich weiter aus georgischen Handschriften beibringen.

Die kaiserliche öffentliche Bibliothek zu Petersburg besitzt ein georgisches Evangeliar[1] in 4° (0·235×0·19 *m*), welches nach den Subscriptionen am Ende der einzelnen Evangelien im Jahre 995 von zwei Schreibern, David und Archin, in der Apostelkirche zu Tbeti geschrieben ist. Auf Fol. 4^b steht eine jüngere, nach dem besten Kenner georgischer Schrift, Prof. Zagareli, dem 11. oder 12. Jahrhundert angehörige Notiz, in der es heisst: «Ich, der arme Samuel, der ich würdig geworden bin, der vierte Bischof der Reihe nach zu sein (.... habe dieses Manuscript ....),[2] mit allem Nothwendigen ausgestattet. Doch fehlten die Ikonen und Kamaren.[3] Und ich bemühte mich sehr, diese Ikonen und Kamaren mit grossen Auslagen *von Griechenland aus der grossen Stadt, in der die Herrscher sitzen,* zu erhalten, und habe sie hier in dieses hl. Evangeliar eingefügt .....» Kein Zweifel also, dass der Bischof Samuel die Miniaturen für schweres Geld aus Constantinopel bezogen und in das fertige Manuscript eingesetzt hat. Erhalten sind drei Canonestafeln auf Fol. 1^a, 1^b und 2^a, die citirte Notiz steht auf 2^b. Dazu am Beginne jedes Evangeliums die betreffenden Evangelisten, von denen Marcus und Lucas allein erhalten sind. Die Miniaturen gehören zu den besten, welche die byzantinische Kunst auf ihrer Höhe im 11. Jahrhunderte geschaffen hat. Sie sind zudem vorzüglich erhalten.

In einem anderen georgischen Evangeliar, das ich im grusinischen Hauptkloster Gelati bei Kutaïs aufgefunden habe, wo es für das Evangeliar der Tamar gilt, 0·21×0·29 *m* gross und im 12. Jahrhundert geschrieben ist, steht am

[1] Cod. der Sammlung des Prinzen Johann von Grusinien Nr. 212. Vergl. A. Zagareli Свѣдѣнія о памятникахъ грузинской письменности I, S. 17, Nr. 5.

[2] Dafür steht heute auf Rasur: «Seit langer Zeit habe ich der Decanus gewünscht, dies zu schreiben aus dem Dorfe von Saphara.»

[3] *Καμάρα*: Die Arkade der Kanontafel.

Schlusse des georgischen Textes in Goldschrift: † *Ἐχρυσογραφήθη ἡ βίβλος αὐτὴ παρὰ Μιχ(αὴλ) χρυσογράφου τοῦ χορεσῖ.* Der griechische Miniator Michael muss daher in diesem Falle die georgische Handschrift selbst in Händen gehabt haben. Er lieferte wieder die Canonestafeln und die vier Evangelisten, dazu zwei Titel-Miniaturen: die Verfasser der Canones Eusebius und Karpianus und am Beginne der Evangelien Christus, der zwischen den vier Evangelisten steht, darstellend. Sämmtliche Miniaturen sind erhalten. An den prächtigen Canones-Arkaden sieht man, wie ich bereits an anderer Stelle erwähnte,[1] die 12 Monatsbilder wie im Marcianus DXL als Capitelle und Basen der Säulen angebracht. Über dem Vollbilde des Matthäus ist die Geburt, über Marcus die Taufe, über Lucas die Verkündigung, über Johannes die Anastasis dargestellt.

Ein drittes Beispiel dieser Art befindet sich in der georgischen Sionskathedrale zu Tiflis. Die Kenntniss und Beschreibung desselben danke ich Herrn J. Smirnoff in Petersburg.[2] Es ist dies ein Menaion für alle Tage des Jahres und enthält ausser einzelnen Heiligengestalten noch zahlreiche Scenen aus dem neuen Testament, im Ganzen nach Smirnoff 81 Miniaturen. Dieselben sind nicht nur den Typen nach byzantinisch aus dem 11. Jahrhundert, auch die sehr ausführlichen griechischen Beischriften lassen über diesen Ursprung keinen Zweifel. Auf der Rückseite des Titelblattes liest man folgende metrische Notiz: «Wenn Du in diesem Buche die täglichen Feste, die Merkzeichen des ganzen Jahres, siehst, bewundere die Kunst des Malers. Denn wie der sichtbare Himmel ist das Buch. Christus als sichtbare Sonne trägt es mitten und als Vollmond die Jungfrau, die da gebar; wie leuchtende Sterne aber im Kreise herum die Chöre aller der Gerechten von Ewigkeit her, die ihm wahrhaft gefielen. Glaube aber arbeitet auch dieses hier und bringt es hervor; und er betet und schafft neu und schreibt. Des Mönches Zacharias des Iberers. Dem die göttliche Liebe (werde!)».[3] Dieser Mönch Zacharias der Iberer, der griechische Miniaturen malt

---

[1] Repertorium für Kunstwissenschaft 1890, S. 6.

[2] Neuerdings auch besprochen von Kondakoff, Опись памятниковъ древности въ нѣкоторыхъ храмахъ и монастыряхъ Грузіи, С. Петерб. 1890, стр. 165 сл.

[3] Nach dem Facsimile von Smirnoff in einer Recension von Bruno Keil:

Βίβλῳ γραφείσας τῇδε τὰς καθ' ἡμέραν
μνήμας ἑορτὰς τοῦ χρόνου παντὸς βλέπων,
τοῦ ζωγράφου θαύμαζε τὴν εὐτεχνίαν.
καὶ γὰρ νοητὸς ὡς πόλος τὸ βιβλίον.
Χριστὸν νοητὸν ἥλιον μέσον φέρει,
καὶ πανσέληνον τὴν τεκοῦσαν παρθένον,

und mit griechischen Inschriften versieht, also wohl selbst ein Grieche ist, sich aber einen Iberer nennt, kann nicht gut etwas anderes sein als ein Mönch des iberischen Klosters Iviron am Berge Athos, welches im Jahre 980 circa von drei Georgiern inmitten der griechischen Hesychasten-Colonie des heiligen Berges gegründet worden war. Die Handschrift ist dann von einem georgischen Mönch am Athos geschrieben und von dem griechischen Mönche Zacharias desselben Klosters Iviron mit Miniaturen geschmückt worden.

Diese Beispiele dürften genügen um zu beweisen, dass es im 11., geschweige denn im 10. Jahrhundert in Armenien und Georgien noch nicht Miniaturenmaler gegeben habe, die im Stande gewesen wären, die Etschmiadzin-Miniaturen in der dem Originale so charakteristisch und fehlerlos nachgeahmten Art zu copiren. Den besten Beleg dafür liefern überdies die Randminiaturen zum armenischen Texte vom Jahre 989 selbst. Die Frauen am Grabe (oben S. 22) zeigen das syro-palästinische Compositionsschema dieser Scene in einer Auflösung, wie sie nur ein gelegentlich durch ihm zur Hand liegende Originale angeregter, im Übrigen aber künstlerisch ungebildeter Kalligraph vornehmen konnte. Und die Anbetung der Könige (oben S. 23), die der Composition nach tale quale nach der syrischen Schlussminiatur Taf. VI, 1 copirt sein dürfte, ist in Einzelheiten sehr charakteristisch verändert und verräth ganz deutlich in den von den Mützen herabflatternden Bändern ihren armenischen Urheber. Solchen Thatsachen gegenüber wird es, glaube ich, zur positiven Gewissheit, dass die an den Anfang und das Ende des armenischen Evangeliars vom Jahre 989 gehefteten Miniaturen nicht in Armenien entstanden sein können. Ihren durchaus reinen Bildtypen nach sind sie vielmehr in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts in Syrien selbst gearbeitet.

Es wird nun unsere Aufgabe sein zu untersuchen, ob es für Armenien eine Zeit gegeben habe, in der syrische Miniaturen im Lande Eingang finden konnten oder ob die für die figürliche Miniaturmalerei im 10. und 11. Jahrhunderte nachgewiesene Herrschaft der byzantinischen Malerei von allem Anfang an in Armenien massgebend gewesen sei.

Im 10. Jahrhundert ist Syrien arabisch, die wenigen nach der Unterjochung in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts noch entstandenen monumentalen Denk-

---

ὡς ἀστέρας κύκλῳ δὲ φρυκτωρουμένους
πάντων δικαίων τῶν ἀπ' αἰῶνος χορούς,
τοὺς εὐαρεστήσαντας αὐτῷ γνησίως.
Πίστις δὲ ταῦτα καὶ πονεῖ καὶ προφέρει.
καὶ ποτνιᾶται καὶ τεχνουργεῖ καὶ γράφει.
Ζαχαρίου καλογήρου τοῦ Ἰβήρου. ὦ θεῖος ἔρως.

mäler sind von byzantinischen Meistern ausgeführt, so der Felsendom in Jerusalem und die Mosaiken der Geburtskirche in Bethlehem. Die klösterliche Kunst geht zu Grunde, die Handschriften zeigen keine Spur mehr von der reichen figürlichen Ausstattung von früher, die Ornamente verfallen vollständiger Verrohung.[1] Von einem Einflusse der syrischen Kunst auf das Ausland kann in dieser Zeit nicht mehr die Rede sein.

Ganz anders ist die Stellung Syriens vor der Unterjochung. Speciell Armenien schöpft, was es an Wissenschaft besitzt, in dieser Zeit neben byzantinischen fast ausschliesslich aus syrischen Quellen. Nach den Berichten des Koriun und Moses von Chorene[2] besuchen armenische Jünglinge die Schulen von Edessa, Constantinopel und Alexandria, um sich in der griechischen und syrischen Sprache und in der Kenntniss der Philosophie und Geschichte auszubilden. Unter diesen Hochschulen dürfte das syrische Edessa den Vorzug gehabt haben, weil es sich, Armenien am nächsten gelegen, nach Moses von Chorene noch besonders durch seine reiche Bibliothek auszeichnete.[3] Lazar von Pharpi sagt ausdrücklich, dass die jungen Leute behufs ihrer Ausbildung mit grossem Geld- und Zeitaufwand in syrische Schulen gingen.[4] Zudem waren viele syrische Christen schon in der frühesten Zeit nach Armenien gekommen, um hier die neue Lehre zu predigen und Klöster und Bischofsitze zu stiften.[5] Ein Kloster besonders, Surb Karapet in Taron, von dem Syrer Zenob, angeblich einem Schüler des heil. Gregor gegründet, zeichnete sich vor den übrigen aus. Bis zum Ende des 6. Jahrhunderts sassen dort syrische Bischöfe. Ganz Südwest-Armenien war in religiöser und literarischer Beziehung von Syrern abhängig. Alle dortigen Episcopen waren Syrer unter dem Patriarchen von Antiochia; sie fungirten und schrieben in syrischer Sprache; die syrischen Priester waren zu Anfang des 5. Jahrhunderts in Armenien so mächtig geworden, dass sie dort sogar nach dem Patriarchate strebten.[6] Ja, Brkischo (430—32) und Schmuel (432—37) erreichten auch diese Würde durch die Gunst des persischen Königs Wram, ohne jedoch bei den Massen Anerkennung zu finden.[7] Bis auf Mesrop gab es in Armenien nur syrische Bibeln, seit Mesrop wurden zahlreiche syrische Schriften in's Armenische über-

[1] Vergl. die Proben bei Stassoff, L'ornement slave et oriental, pl. CXXVII—CXXXI.

[2] Vergl. Eusebius Chron. ed. Venet. 1818, I praef. p. XII seq., Moses von Chorene III cap. 61.

[3] Vergl. Ritter Erdkunde X, S. 564.

[4] Lazar von Pharpi, Geschichte, (Venedig 1793) S. 26.

[5] Saint-Martin, Mémoires, I, S. 10.

[6] Vergl. über alles das Ritter a. a. O., S. 571 ff. und Moses von Chorene III cap. 54.

[7] Moses von Chorene III c. 64 und 65.

setzt. Der Gottesdienst wurde vor 406 in syrischer Sprache abgehalten und Lazar von Pharpi drückt nach Erfindung des Alphabetes die freudige Stimmung aus, dass man von der Fessel der syrischen Sprache befreit sei und das Volk das Gotteswort nun in der Muttersprache vernehmen könne.[1] Alle diese Nachrichten beweisen den engsten Anschluss der Armenier an Syrien in frühchristlicher Zeit. Erst im 5. Jahrhundert, etwa seit Erfindung der armenischen Schrift und besonders unter Justinian, gewinnt der byzantinische Einfluss überwiegende Bedeutung. Die Belege dafür sind im ersten Capitel, zusammenfassend auf S. 14 ff. gegeben worden. Es ist natürlich, dass zunächst die Architektur ihm verfällt, während die Kleinkünste nur allmälig von Syrien ablassen, bis speciell bei der Miniaturenmalerei die Unterjochung Syriens allen Verbindungen ein Ende bereitet.

Alle diese Erwägungen bestätigen die schon durch die vergleichende Betrachtung der Bildtypen nahegelegte Vermuthung, dass die syrischen Miniaturen des Etschmiadzin-Evangeliars älteren Handschriften entnommen seien, für die sie in Armenien importirt worden waren. Ein sehr auffallendes Ergebniss unserer oben unabhängig von einander geführten Untersuchungen jeder einzelnen Bildergruppe war, dass sowohl die Elfenbein-Deckel wie die Miniaturen am Anfang und Ende ihren Typen nach in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts entstanden sein müssen. Es legt das den Gedanken nahe, dass alle drei jenen «alten und echten Originalen» entnommen seien, welche der Schreiber Johannes nach der Aussage des Bestellers Stephanus copirte (vergl. oben S. 19). Diese Originale würden dann armenische Evangeliare vielleicht des 6. Jahrhunderts gewesen sein, für deren Ausschmückung die Elfenbein-Deckel aus Ravenna, die Miniaturen aus Syrien bezogen worden waren, analog der nachgewiesenen Sitte der späteren Zeit die Miniaturen aus Byzanz kommen zu lassen.

Soweit meine Aufgabe. Es bleibt noch ein Wort zu sagen über die den figürlichen Darstellungen am Anfange vorausgehenden Canonestafeln. Ich hatte vor dem Originale den Eindruck, dass ihre Umrahmungen durchaus übereinstimmten mit denjenigen der auf Tafel II und III abgebildeten Blätter. Da ich in meinen Aufnahmen sehr gedrängt wurde, schenkte ich ihnen keine weitere Beachtung. Nachträglich stellte sich heraus, dass sie eine solche wohl verdient hätten. Denn wenn diese Umrahmungen so genau mit denjenigen der folgenden Blätter übereinstimmen, dass sie nicht nach ihrem Muster copirt sein könnten — wogegen schon die Mannigfaltigkeit der über den Bogen angebrachten Vögel (vergl. oben S. 57) und, dass sie mit den folgenden Blättern gerade die erste

[1] Lazar von Pharpi a. a. O., S. 30 und 31 (nach einer gütigen Mittheilung von Professor Fr. Müller).

Lage bilden, spricht — so ergeben sich daraus Consequenzen für die Canonesschrift. Dieselbe müsste dann entweder ebenfalls aus dem 6. Jahrhunderte stammen oder die Blätter müssten für den Fall, dass die Schrift jüngeren Ursprunges wäre, leer geblieben sein, bis man sie später ausfüllte. Ich habe Herrn Dr. Karamianz diesbezüglich Fragen vorgelegt, die er dahin beantwortet hat, dass die Canonesschrift nicht älter sein könne als das Evangeliar vom Jahre 989, sondern nach dem Charakter und der Rechtschreibung eher vielleicht jünger. Es ist das sehr zu bedauern, weil wir im entgegengesetzten Fall in der Canonesschrift den ältesten Beleg für die mesropianische Schrift gehabt hätten, der umsomehr zu schätzen gewesen wäre, als die Kenntniss der armenischen Schriftentwicklung bis zum Jahre 1000 ungefähr noch sehr im Argen liegt und jedes diesbezüglich gefällte Urtheil auf unsicherem Boden steht.

Die christliche Miniaturenmalerei, soweit wir sie bis heute kennen, lehnt sich in ihren Schöpfungen bis etwa um das Jahr 500 an antike Vorbilder. Composition, Zeichnung und Farben-Nuance sind im Stile der altrömischen Kunst gehalten. Nur sind die Vorbilder technisch nicht immer von der gleichen Art. Dem Kalender vom Jahre 354 gegenüber bleibt der Gesammteindruck immer der, dass wir es mit Copien statuarischer Werke zu thun haben. Die Wiener Genesis ist durchaus im Geiste römischer Wand- und wahrscheinlich Tafelmalerei gehalten. Die Josua-Rolle verräth schon in der Anordnung und im Gegenstande die Anlehnung an die in Rom und Constantinopel üblichen, spiralförmig um einen Säulenkern angeordneten Reliefs. Auch die Miniaturen der Dioscorides-Handschrift rechne ich noch zu dieser antik-profanen Richtung. Juliana mit den beiden Tugenden zur Seite ist durchaus im Geiste der Consular-Diptychen componirt, die Versammlung der Ärzte schliesst sich nicht minder an gleiche Darstellungen der Antike.[1]

In dieser Gruppe von Handschriften des 4. und 5. Jahrhunderts klafft eine grosse Lücke: es fehlen Miniaturen, welche das neue Testament illustrirten. In ihnen müsste am deutlichsten hervortreten, wie sich die nach 313 frei entfaltende christliche Kunst mit dem seit dieser Zeit ganz auf sie angewiesenen antiken Formenschatz auseinandersetzte. Leider aber kennen wir solche Handschriften erst aus dem 6. Jahrhundert und dann haben sie wenig mehr gemein mit jener älteren Gruppe. Müssen wir in dieser letzteren den keimenden Byzantinismus in einzelnen Details des Costüms, im Kopftypus und Ähnlichem heraussuchen,

[1] Vergl. dagegen Kondakoff, Hist. de l'art byzantin, p. 107 suiv.

so sind die Miniaturen der Evangeliare des 6. Jahrhunderts bereits ganz im byzantinischen Geiste gehalten, sie mögen nun aus welcher Gegend immer des Culturkreises jener Zeit stammen. Denn der Byzantinismus schafft sich zwar im Jahre 330 ein Centrum durch die Gründung Constantinopels, aber der neue Geist schiesst in allen Theilen des Ostreiches gleichmässig empor und verkündet selbst in Rom in den Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore schon kurz nach dem Jahre 431 seine Herrschaft.

Leider ist bis jetzt kein illustrirtes Evangeliar bekannt geworden, welches in einem der nördlichen Culturcentren, d. h. in Constantinopel, Thessalonike oder Ravenna entstanden, uns einen sicheren Anhaltspunkt für die Beurtheilung der Abhängigkeit der Miniaturenmalerei im 6. Jahrhundert von diesen Hauptcentren und Constantinopel im Besonderen böte. Dieser Ausfall ist zu beklagen, weil wir auf diese Weise ohne Mittel sind, den später so zahlreich fliessenden und zu allgemeiner Geltung gelangenden Schöpfungen der byzantinischen Kunst gleichartige des 6. Jahrhunderts gegenüber zu stellen. Vielmehr müssen wir für diese Zeit aus syrischen und ägyptischen Miniaturen unsere Argumente ziehen.

Diese Lücke füllt auch das Etschmiadzin-Evangeliar, soweit die Miniaturenmalerei dabei in Betracht kommt, nicht aus. Dem 6. Jahrhundert angehörend schliesst es sich den beiden bisher bekannten ältesten Evangeliaren: demjenigen von Rossano, welches Kondakoff[1] für alexandrinischer Provenienz hält und der syrischen Bibel vom Jahre 586 an. Es ist jedenfalls älter als diese letztere. Seine Miniaturen zeigen uns die syrische Kunst in einem Stadium, welches die in der syrischen Bibel vom Jahre 586 bereits verblassten Bindeglieder mit der altchristlichen Kunst noch deutlich hervortreten lässt.

Nun sind aber die Miniaturen nicht der einzige Schmuck des Etschmiadzin-Evangeliars, vielmehr reihen sich ihnen ergänzend die Elfenbeindeckel an. Und diese liefern uns eine so ausgedehnte Bereicherung des Typenschatzes eines der leitenden Centren der Kunst des 6. Jahrhunderts: Ravenna's, dass wir die Lücke, welche die Miniaturen nicht ausfüllen, in Zukunft weniger empfinden werden. Es würde dies umsomehr der Fall sein, wenn A. Springer Recht hätte, indem er im Anschluss an die fünftheiligen Diptychen im Vatican und Paris und die Tafeln im Mailänder Domschatze die Ansicht ausspricht, dass die biblischen Scenen nach ursprünglich der Kunst der Malerei angehörenden Vorlagen gearbeitet seien: «dafür spricht die Häufung der Figuren in kleinem Massstab im engen Raume. Wären sie gleich von Anfang an plastisch gedacht

[1] Hist. de l'art. byzantin, I S. 120.

worden, so würden die Künstler die Gestalten einfacher gruppirt haben«.[1] Für die Mailänder Tafeln scheint dieses Urtheil deshalb nicht zutreffend, weil, wie wir und ebenso Ficker und Schmid beobachtet haben, die durch sie vertretene Schule, soweit sie Scenen bildet, die schon die altchristliche Kunst kannte, ihre directen Vorbilder aus der Sarkophagsculptur nimmt. Das übrig bleibende fünftheilige Diptychon in Paris gehört der ravennatischen Schule an und schliesst sich eng an deren Hauptwerke: die Kathedra des Erzbischofs Maximian und unsere Etschmiadzindeckel. An der Kathedra nun ist der plastische Grundcharakter der Reliefs aus dem neuen Testament ebensowenig zu verkennen, wie an den fünf Heiligengestalten auf der Vorderseite und den Ornamenten, welche die einzelnen Felder umrahmen. Für die fünftheiligen Diptychen ist der Ursprung aus gleichen plastischen Werken der Profankunst nachgewiesen worden. Und was die Composition ihrer biblischen Scenen anbelangt, die sich so eng an diejenigen der Maximianskathedra anlehnen, so kann ich in ihnen keine dem Charakter des Reliefs jener Zeit, wie er durch die Sarkophage repräsentirt wird, übertriebene Häufung der Figuren erkennen. Die ravennatischen Reliefs sind vielmehr durchaus in den Formen und im Compositionsgeschmacke der Sarkophage, aber dem Inhalte nach in einem neuen Geiste gehalten.



Zum Schlusse möchte ich noch einen Blick auf die weiteren Schicksale der armenischen Miniaturenmalerei werfen.[2] Das Etschmiadzin-Evangeliar bewies, dass man in ältester Zeit Miniaturen aus Syrien importirte. Schon im 5. Jahrhundert aber macht sich daneben der Einfluss von Byzanz geltend, wie wir in der Einleitung gesehen haben. Nach der Unterjochung Syriens im 7. Jahrhundert wird er jedenfalls allein herrschend. Beweis dafür die fälschlich dem Wrthanes zugeschriebenen Stelle und die

[1] Abh. d. Kgl. sächs. Ak. d. Wiss. Phil.-Hist. Cl. Bd. XI, S. 372.

[2] Ich verweise auf einen diesbezüglichen Versuch von Uwaroff im Katalog der Etschmiadzin Bibliothek und Stassoff's Recension desselben. Vergl. oben S. 17 Anm. 2.

dem 10. Jahrhundert angehörenden Evangeliare in S. Lazzaro.[1] Derselbe Pseudo-Wrthanes gibt auch eine sehr wertvolle Nachricht über die Zusammensetzung der damals gebrauchten Tinte und Farben, indem er gegen die Ikonoklasten anführt: «Diejenigen aber, die sagen, dass die Tinte unrein sei, werden durch den eigenen Mund verdammt; denn die Tinte der Bücher besteht aus Vitriol, Galläpfeln und Gummi, welche man nicht einmal kosten kann, und der Stoff der Bilder besteht aus Milch, Eiern, Arsenik, Lazurstein, Oxiden, Zinnober, Kalk und Ähnlichem, von dem Manches zur Speise und als Heilmittel verwendet wird.»[2] Armenische Handschriften mit Miniaturen dieses und der beiden folgenden Jahrhunderte sind selten, wir müssen uns daher mit jedem passenden Belege begnügen. Den einen liefert Stephanus Orpelian.[3] Er berichtet von einer im Jahre 930 geweihten Kirche des Klosters Tathew in Synik: »Metropolit Jacob hat Maler und Zorachen, d. h. Bilderverfertiger aus dem fernen Lande der fränkischen Nation gerufen und hat die ganze Kirche von oben bis unten mit ungeheuren Kosten ausmalen lassen. Das Bild Christi wurde in schrecklicher Gestalt gerade über dem Altar auf der ganzen Decke des Hauptbogens (der Haupt-Kuppel) dargestellt und unter demselben die Gestalten der Propheten, Apostel und der Patriarchen; und das Ganze hat er so ausgeschmückt, dass die Augen der Zuschauer entzückt waren und Niemand glaubte, dass es mit Farben gemalt sei, sondern dass es wirklich lebende Gestalten wären, wovor erschreckt die Zuschauer flohen.« Stephanus Orpelian schreibt um 1300 und damals heissen auch die Griechen schon Franken. Dass diese gemeint sind, bestätigt das Wort Zorachen, verdorben aus *ζωγράφο*, und die Art der Ausmalung der Kuppel mit dem Pantokrator im Zenith und den Propheten etc. darunter. Es ist dies genau die Art, wie sie das Malerbuch vom Berge Athos für die Hauptkuppel vorschreibt[4] und hundert spätbyzantinische, neugriechische und russische Kirchen sie heute noch in guter Erhaltung zeigen. Den Ansatz dazu finden wir schon in den Mosaiken der Sophien-Kirche, wo nach Ducange[5] Christus als Weltrichter

[1] Nach Mittheilungen des Dr. Kalemkiar kämen für diese ältere Zeit ausser der Lazareff'schen und den beiden Handschriften in S. Lazzaro noch solche vom Jahre 966 in der Bibliothek der armenisch-katholischen Antonianermönche zu Ortaköj am Bosporus, von 986 in Erzerum und aus dem 10. Jahrhundert im britischen Museum (Garegin, Catalogue S. 158) in Betracht. Ich hatte leider nicht Gelegenheit dieselben zu untersuchen.

[2] Aus einem nicht im Handel befindlichen Drucke des Pseudo-Wrthanes aus S. Lazzaro mitgetheilt von Dr. Kalemkiar.

[3] Vergl. M. Brosset, Hist. de la Siounie. St. Petersb. 1864 p. 150.

[4] ed. Schaefer S. 393 ff.

[5] Constantinopolis christiana 1680, lib. III, p. 30. Vergl. Zeitschrift für östr. Gymn. 1888 S. 921.

auf dem Regenbogen thronend dargestellt war. Aus mittelbyzantinischer Zeit ist ein Beleg in der Kirche des Klosters Daphni bei Athen erhalten.[1] Genau so war die Ausstattung der Kuppel im Kloster Hosios Lukas am Helikon, wie ältere Reisende berichten. Heute sind diese Mosaiken durch sie nachahmende Malereien ersetzt.[2] In Italien wären die Mosaiken der Martorana in Palermo[3] und in S. Marco zu nennen.

Wie die byzantinischen Formen allmälig modificirt wurden, zeigt am besten ein im Jahre 1193 entstandenes Evangeliar in S. Lazzaro Nr. 1635 (40). Es ist von dem »berühmten« Maler Konstantin für die Erlöser-Kirche zu Skewra in Kilikien angefertigt worden und gehörte dem Bischof Nerses von Lambron. Die sehr reich ausgeschmückten Canonestafeln könnten auf den ersten Blick noch von einem griechischen Maler ausgeführt sein.[4] Und doch ist der Stil bereits modificirt. Die Ornamente zeigen nicht jene ungezwungene Manier, welche die echt byzantinischen des 12. Jahrhunderts auszeichnet. Wir sehen drei Arkaden, auf deren Ecksäulen die Evangelistensymbole angebracht sind, von einer viereckig umrahmten Lunette gekrönt, deren Rundbogen das armenisch-orientalische Motiv des Dreiviertelbogens zeigt.[5] Darüber ist in einer kleinen Arkade Christus Emmanuel in roher Zeichnung angebracht. Die Ecken des Vierecks werden durch Blüthen geschmückt, die in der Gesammtform byzantinisch sind, in den scharfen Contouren und der Zusammensetzung im Detail aber bereits persische Einflüsse hervortreten lassen. An den Saulenschäften ist zwar das byzantinische Motiv der Verknotung nachgeahmt, aber die Verschlingungen gehen schon in den armenischen Geschmack über, wie er sich am besten in der Architektur und Grabmalplastik äussert. Capitelle und Basen sind ganz armenisch. Dem im Übrigen noch byzantinischen Ornamente fehlt die griechische Feinheit.

Die Handschriften des 13. Jahrhunderts zeigen die armenische Miniaturenmalerei bereits völlig in der Art ausgebildet, welche bis auf den heutigen Tag bestehen blieb und als die specifisch armenische gelten darf. Von da ab muss zwischen dem Biblisch-Figuralen, 'dem Profan-Figuralen und der Ornamentik

---

1 Vergl. *Γ. Λαμπάκης, Χριστ. ἀρχ. τῆς μονῆς Δαφνίου σελ. 123 κτλ.*

2 Wheler, Voyage de Dalmatie, de Grèce et du Levant. La Haye 1723, II. p. 60 ff. Buchon, La Grèce continentale et la Morée, Paris 1843, p, 240 ff Didron, Manuel d'iconographie chrétienne, Paris 1845, p. 125 u. A.

3 Phot. von Incorpora No. 105.

4 Eine Tafel farbig reproducirt bei Alishan, Sisuan zu S. 85 und bei Stassoff, l'Ornement slave et oriental pl. CXLII Fig. 1.

5 Für Armenien vergl. eine Kirchenruine in Aledschaly bei Alishan, Sisuan S. 135.

geschieden werden. — Was zunächst die Darstellung biblischer Scenen durch die armenische Kunst anbelangt, so wird es nicht Wunder nehmen, wenn ganz allgemein gesagt werden kann, dass ihre Typen durchaus abhängig von den byzantinischen bleiben. Im 13. und 14. Jahrhunderte können die armenischen Miniaturen für mehr oder weniger gute Copien der griechischen gelten. Später, als die byzantinische Kunst aufgehört hat direct Vorbilder zu liefern, kommen natürlich kleine Abweichungen vor. So erkennen wir z. B. in dem Evangeliar Nr. 91 aus dem 15.—16. Jahrhundert in der Mechitharisten-Bibliothek zu Wien noch im Allgemeinen die byzantinischen Typen; ja einzelne Züge, wie die drei Jünger am Fusse des Berges bei der Verklärung Christi oder Petri Handbewegung bei der Fusswaschung, sind mit grösster Treue beibehalten; aber in anderen Details verrathen sich doch die localen Einflüsse. So hat der jüngste Magier in der Anbetung und Pilatus zweimal den Turban, Simon in der Darbringung die Mitra und die Auferstehung Christi ist bereits in dem neuen occidentalen Schema componirt.

Der orientalische Einfluss spricht sich entschieden klar in profanen Scenen aus. Wir können das sehr deutlich an einem publicirten Beispiele beobachten. Der Maler Sargis Pizak hat im Jahre 1330 die bei Alishan Sisuan zu S. 235 abgebildete Miniatur des Evangelisten Johannes, im Jahre 1331 die ebenda zu S. 481 abgebildete Miniatur des einer Gerichtssitzung präsidirenden Königs Leo IV. gezeichnet. Der Evangelist Johannes, welcher, von der griechisch segnenden Hand inspirirt, seinem Jünger Prochoros in die Feder dictirt, ist Zug für Zug byzantinisch. Die Gerichtssitzung dagegen wird in Anlehnung an die orientalische Sitte so gebildet, dass der König und die Beisitzer mit untergeschlagenen Beinen auf Teppichen hockend ihres Amtes walten. Es zeigt sich in diesem Falle ein ähnliches Nebeneinanderhergehen byzantinischer und sarazenisher Kunstmotive wie in dem Factum, dass eine Zeit lang in Armenien byzantinische und arabische Münzen nebeneinander im Curse waren.[1]

Was nun die ornamentale Ausschmückung der Handschriften anbelangt, so ist sie das Gebiet, in dem sich, wie in der Kirchen-Architektur der Armenier, ein nationaler Stil zu hoher Blüthe entwickelt hat. Wir haben (oben S. 15) die Entstehung des Architekturstiles mit Wahrscheinlichkeit in's 9. Jahrhundert etwa verlegt. Darnach würde a priori vorauszusetzen sein, dass in derselben Zeit ungefähr auch die Anfänge der übrigen nationalen Bildungen zu suchen seien.

[1] Vergl. Langlois, Numismatique générale de l'Arménie p. 85.

Die älteste bisher bekannte, datirte armenische Handschrift ist das von Sahak Wanandatzi im Jahre 887 geschriebene Evangeliar im Institut Lazareff zu Moskau. Der einzige Schmuck desselben sind nach einer freundlichen Mittheilung von Professor Khalathiantz die Canones-Arkaden. Die Basen und Capitelle derselben bestehen aus drei stufenförmig übereinander geordneten, der Schaft aus einem, der Bogen wieder aus drei bunten Streifen. Roth, Gelb, Grün, Blau und Braun in schmutzigen und matten Nuancen, die bisweilen ineinander laufen, wechseln ab, die braunen Begrenzungslinien sind unregelmässig gezogen. Das ist wohl die denkbar roheste Art der Verzierung, in der nur das Arkaden-Schema selbst eine künstlerische Leistung bedeutet. Dieses aber ist von Syrien oder Byzanz importirt.[1]

Nicht viel besser sind die Ornamente im Etschmiadzin-Evangeliar vom Jahre 989. Uwaroff allerdings nahm auch die syrischen Miniaturen als Belege für die armenische Kunst, indem er in den Miniaturen am Anfange solche von unzweifelhaft byzantinischem Typus, sogar einer älteren Zeit als das 10. Jahrhundert, in den Miniaturen am Schlusse dagegen die völlige Herrschaft des byzantinischen Musters, nur von einem der Handschrift gleichzeitigen Typus sah.[2] Die Randminiaturen im armenischen Texte sind nach Uwaroff spätere Zugaben und nur die Kreise und Kreuze an den Kapitelanfängen mit der Schrift gleichzeitig. Wir haben dagegen gesehen, dass für die armenische Kunst des Jahres 989 nur die Randminiaturen und Ornamente im Texte herangezogen werden dürfen (oben S. 21—23). Die ersteren sind Copien nach syrischen Vorbildern, die letzteren wohl selbstständige Spielereien des Kalligraphen Johannes, die sonst in der armenischen Ornamentik nicht vorkommen. Wenn Stassoff gerade nur in ihnen syrischen Einfluss erkennt, so kann er dabei höchstens die Bandverschlingungen eines Kreises im Auge haben. Die Kreuzformen aber sind byzantinisch, doch nahm sie der Kalligraph aus dem kirchlichen oder Gräbercult, in dem sie sich damals schon eingebürgert haben müssen. Keinesfalls findet sich in diesen Ornamenten eine Spur des nationalen Stiles.

Dieser tritt uns zuerst entgegen in dem ebenfalls aus dem 10. Jahrhunderte stammenden, sogenannten Evangeliar von Trapezunt in S. Lazzaro (Nr. 22).[3] Dasselbe enthält Initialen, die aus einzelnen, bunt zu einer Blumenform

[1] Bezeichnend dafür ist u. A., dass die armenische Bezeichnung für diese Arkaden Kamar *(կամար)* vom griechischen *Καμάρα* genommen ist. Ebenso im Georgischen.

[2] a. a. O. S. 354.

[3] bei Stassoff, L'ornement slave et oriental, pl. CXLI, Fig. 1—10, in der dem Журналъ М-ва Народнаво Просвѣщенія 1886 und der Zeitschrift «Ardzagang» beigelegten Tafel Nr. 7—11.

aneinandergereihten Palmetten bestehen. Diese Form ist typisch geworden und hat später ihre reichste Ausbildung in kandelaberartig an den Rand gemalten Verzierungen gefunden, wie eine solche oben S. 1 nach Fol. 483 r einer 1375 geschriebenen Bibel in der Mechitharisten-Bibliothek zu Wien reproducirt ist. Derartige Palmettenstabe stehen am Beginne jedes der vier Evangelien. An Kapitelanfängen dagegen werden sie kleiner gebildet, wie oben S. 17 nach Fol. 396 v derselben Handschrift. In letzterer Verwendung wechseln sie schon in einem vom Mönche Chatschatur im 11. Jahrhundert geschriebenen Evangeliar von S. Lazzaro[1] mit kirchen- oder tempelartigen Ornamenten, wie oben S. 75 eines nach der genannten Handschrift in Wien, Fol. 504 v, reproducirt ist. Die Palmettenstäbe werden, soweit mir bekannt, nur in den ältesten Handschriften zur Bildung von



Armenische Initialen vom Jahre 1375.

Initialen herangezogen, so in dem sogenannten Evangeliar von Trapezunt und einer Handschrift des 12. Jahrhunderts im Besitze des eben verstorbenen Professors N. O. Emin in Moskau.[2] Im Übrigen lässt sich in der Initial-Ornamentik schon im 11. Jahrhundert ein neuer Geschmack nachweisen. In dem von Ward im 11. Jahrhundert mit Ornamenten geschmückten Evangeliare Nr. 196 (20) von S. Lazzaro nämlich sehen wir Vögel, deren Schwänze in Buchstabenform gebogen sind. Die Vogelgattung variirt noch, doch haben alle als Pendant zu der Verlängerung nach unten eine Ranke im Schnabel.[3] Später tritt dieses Vogelschling-Ornament stereotyp auf. Dann aber wird nur eine Vogelart verwendet und die Ranke nur da in dem Schnabel angebracht, wo der Vogelkörper allein zur Herstellung der Buchstabenform oder zur Verbindung mit dem nächsten

[1] Stassoff im «Ardzagang» 1886, Nr. 26.

[2] Stassoff, L'ornement slave et oriental, pl. CXLI, Fig. 24—28.

[3] Ebenda pl. CXLI, Fig. 1—10 und Fig. 12—23.

Buchstaben nicht hinreichte. Die nebenstehende Abbildung ist nach Fol. 5[a] der Handschrift vom Jahre 1375 im Mechitharistenkloster zu Wien hergestellt. Man wird bemerken, dass neben den Vogelschling-Initialen hier noch eine zweite Gattung, die geknoteten Schling-Initialen, vorkommen. Sie werden ungefähr ebenso häufig verwendet wie die ersteren. Seltener dagegen sind Fisch-Buchstaben, wie einer oben S. 85 nach Fol. 1[v] des Cod. arm. 30 A, einer Pergamenthandschrift der Evangelien aus dem ca. 13. Jahrhundert (gebunden 1451 von Johannes) im Mechitharistenkloster zu Wien abgebildet ist.

Woher kommen nun alle diese neuen Motive, welche die national armenischen geworden sind?[1] Spricht sich in ihnen der individuelle Formensinn der armenischen Nation aus, der mit Erlernung der Technik allmälig siegreich neben den byzantinischen Formen zum Durchbruche kam, oder sind auch sie vom Auslande her in Armenien eingedrungen?

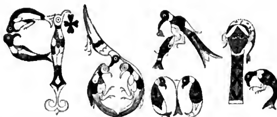
Für das Palmettenmotiv kann der Ursprung nicht in Frage kommen. Die südöstlichen Nachbarn der Armenier sind nacheinander die Perser, Sassaniden, endlich die Araber gewesen. Armenien kam früh unter die Herrschaft der letzteren und wird auch während der darauf folgenden Zeit nochmaliger Selbstständigkeit (859—1045) nicht ohne Beeinflussung von Seiten der arabischen Kunst geblieben sein. Mit der Eroberung durch den Seldschucken-Sultan Alp Arslan im Jahre 1064 ging das Land ganz zum Orient über. Es kann uns daher nicht Wunder nehmen, wenn wir die Vorbilder für das Palmettenmotiv in Persien nachweisen können. Schon Uwaroff hat darauf mit Recht gelegentlich der Initialen im Evangeliar von Trapezunt in S. Lazzaro hingewiesen. An den Pilasterfüllungen des Chosroës-Bogens zu Tak-i-Bostan finden wir das Prototyp dieser Verzierung in Stein gehauen.[2] Dasselbe Motiv kehrt wieder an den sassanidischen Capi-

[1] Beispiele dafür aus den folgenden Jahrhunderten bei Stassoff a. a. O., pl. CXLII bis CXLVIII vorwiegend aus der Bibliothek von S. Lazzaro, Uwaroff in den Trudy des 5. arch. Congresses zu Tiflis, Taf. XII—XV aus der Etschmiadzin- und Lazareff-Bibliothek, Alishan, Aïrarat zu S. 256, Sisuan zu S. 235 nach Handschriften in S. Lazzaro, Karamianz, Verzeichniss der arm. Handschriften der kgl. Bibl. zu Berlin Taf. III, Westwood, Palaeographia sacra pictoria, Tab. 9 nach einem Evangeliar des Herzogs von Sussex, Racinet, L'ornement polychrome, Sér. II, Beaumont, Ornements turcs pl. 27—29, wiederholt bei A. Riegl, Altorientalische Teppiche, Leipzig 1891, S. 167, ferner unpublicirt z. B. im Cod. 10 A der orientalischen Handschriften der Bibliothèque nationale (nach Kondakoff Исторія стр. 246), in den armenischen Handschriften der kais. Hofbibliothek Cod. arm. VI und IX, und der Bibliothek des Mechitharistenklosters zu Wien, in dem Cod. arm. I, einem im Jahre 1278 von Arakhel geschmückten Evangeliar in der k. bayr. Staatsbibliothek zu München u. a. O.

[2] Coste et Flandin, Voyage en Perse, pl. V, wiederholt bei A. Riegl a. a. O., S. 137.

tellen zu Tak-i-Bostan und Ispahan.[1] Frühzeitig schon werden diese Formen in die Kunst des Nachbarlandes eingedrungen und später nach Verbindung beider Länder im 11. Jahrhundert national geworden sein. Zugleich machen sich die deutlichsten sarazenischen Einflüsse geltend in der Art, wie die byzantinischen Grundformen der Canon- und Titelkrönungen modificirt werden. Die halbkreisförmige Lünette verschwindet, an ihre Stelle treten mannigfach gegliederte sarazenische Spitzbögen, wie sie z. B. die Leiste auf S. 1 nach der Handschrift vom Jahre 1375 zeigt. Ebenso weicht das ursprünglich zur Füllung verwendete byzantinische Blüthen- und Flechtornament dem sarazenischen Schlingornament mit Palmettenausläufen.

Woher kommt nun das Fisch-Vogel-Schlingornament der Initialen? Wie erklärt sich die auffallende Thatsache, dass sich der gleiche Geschmack in merovingischen,



Fisch-Vogel-Initialen aus vorkarolingischen Handschriften. (Im Gegensinne.)

longobardischen und anderen vorkarolingischen Handschriften nachweisen lässt? In nebenstehender Abbildung gebe ich ein Beispiel dieser letzteren Gattung, zusammengestellt nach einer Tafel bei P. Lacroix, Le moyen âge et la renaissance.

Bordier[2] hat entgegen der früheren Annahme, dass diese Motive zuerst in den Handschriften der vorkarolingischen Zeit vorkämen, auf Grund der Ornamentik des byzantinischen Evangeliars Nr. 277 aus dem 9. Jahrhunderte der Bibliothèque nationale angenommen, dass die Verwendung von Thieren bei der Bildung von Initialen die älteste byzantinische Art sei, welche zurückgehe auf die römische Antike, für die sich ähnliche Bildungen nach Martial XIII, 75 und Ausonius[3]

[1] Dieulafoy, L'art antique en Perse, IV, p. 61, Coste et Flandin a. a. O., I, pl. 27, 28, Schnaase, III², S. 312.

[2] Description des . . . mss. grecs de la bibl. nat. p. 24.

[3] de litteris monosyllabis graecis et latinis 348, 25 vol. 2 ed. London 1823, p. 560. Vergl. Gardthausen, Griech. Palaeographie S. 87 und Springer in den Abh. d. kgl. sächs. Akad. d. Wiss., Phil.-Hist. Cl. XI, S. 347.

vermuthen liessen. Bordier würde also die Vogelbuchstaben der armenischen Handschriften sehr einfach durch byzantinische Vorbilder eingeführt finden. Aber die byzantinische Kunst hat ebensowenig wie die antike gerade das Vogel- respective Fischmotiv allein durchgebildet. Für die Antike bezeugt dies gerade Ausonius sowie der Umstand, dass derartige Ornamente in allen Inscriptionen und Manuscripten mit antikem Inhalte fehlen. In den byzantinischen Handschriften kommen Vögel viel seltener vor als menschliche Gliedmassen, wie z. B. ständig eine Hand als Horizontalhasta des Є.[1] Es ist daher zum mindesten eine sehr auffallende Erscheinung, dass die nordische Kunst aus der antiken, die armenische — und ich füge gleich bei auch die russische[2] — Kunst aus der byzantinischen gerade die Vogel- und Fischcombinationen ausgewählt und zum nationalen Stil ausgebildet haben. Die Thatsache somit, dass Buchstaben, die sich aus Fischen oder Vögeln zusammensetzen, in der antiken und byzantinischen Kunst vorkommen, beweist nur, dass die Armenier von dorther die Anregung zur Bildung solcher Initialen erhalten haben könnten. Dasselbe gilt für die Knotenschling-Buchstaben. Nicht uninteressant ist dabei, dass in der ältesten armenischen Schriftsprache Fischnamen fehlen, wie Pater Dashian, Mitglied der Wiener Mechitharisten-Congregation, die Güte hatte, mir mit einem Hinweis auf die im 5. Jahrhundert entstandene armenische Übersetzung Basilius des Grossen mitzutheilen.[3] Es wird nunmehr — und das besser in anderem Zusammenhange — in erster Linie die Frage zu beantworten sein, warum die Vorkarolinger und Armenier gerade diese Ornamentformen annahmen.

Ein Beleg für den Zusammenhang des Ursprunges der national armenischen Ornamentik der späteren Zeit mit byzantinischen Traditionen scheint mir auch in einem Motiv zu liegen, welches in der auf S. 1 angebrachten Leiste nach der Bibel vom Jahre 1375 sehr bezeichnend hervortritt. Wir sehen dort einmal als Krönung neben der Vase in der Mitte zwei Vögel, das andere Mal innerhalb der das innere Feld füllenden Verschlingungen zwei geflügelte Thierkörper, in beiden Fällen mit Menschenköpfen gemalt, auf denen im Innenfelde noch Kronen sitzen.

Die Vögel mit Menschenkopf stellen unzweifelhaft Sirenen dar. Man kannte ihr Vorkommen in christlicher Zeit bisher nur in Bildwerken des Abendlandes

[1] Beispiele bei Bordier a. a. O., p. 88, Bayet, Hist. de l'art. byz., p. 173, Monfaucon, Pal. Gr., p. 255, d'Agincourt, Peint., pl. XLIX, Gardthausen a. a. O., S. 88, Kobell, Kunstvolle Miniaturen und Initialien aus Handschriften des 4. bis 16. Jahrhunderts. München 1890 u. a. O.

[2] Vergl. Stassoff a. a. O., pl. LXXIII ff., LXXXIV ff.

[3] Basilius im Hexaemeron. Tractatus VII (editio Arm. 1830 in Venezia).

seit dem 12. Jahrhunderte. Dort kamen sie in zweierlei Gestalt vor.[1] Wir berücksichtigen nur die eine schon von Isidorus im 6. Jahrhundert[2] und dem althochdeutschen Physiologus des 12. Jahrhunderts[3] gegebene Auffassung, wonach die Sirenen halb Jungfrauen, halb Vögel mit Flügeln und Klauen gewesen seien, eine Bildung somit, die aus der Antike und durch die altchristliche Kunst übernommen ist. Nun irrt sich aber Piper,[4] wenn er behauptet, dass in dem griechischen Physiologus unter den Werken des Epiphanius die Sirenen überhaupt nicht erwähnt würden. Ich habe in der Bibliothek der Ἐυαγγελικὴ σχολὴ zu Smyrna unter Nr. B, 8 die einzige erhaltene griechische Physiologus-Handschrift, welche mit Miniaturen geschmückt ist, aufgefunden. Und in derselben sieht man auf einem Blatte die Sirene, deren Körper wie ein Vogel gebildet ist, aus dem die weibliche Brust und der menschliche Kopf herauswachsen. Sie steht dem Kentaurn gegenüber und hält in den Händen eine Harfe. Derselbe Typus kehrt wieder in einem byzantinischen Stein-Relief, das ich aus den Magazinen des Centralmuseums zu Athen hervorgezogen habe. Man sieht dort die Sirene als einen Vogel mit Menschenkopf, auf dem sie eine Krone trägt, in der einen Kralle eine Art Stab haltend. Vor ihr ein Baum, um den sich eine Schlange windet, gegenüber ein Krieger mit Schild und erhobenem Schwerte vorschreitend. Die Sirene erscheint ferner unter den Monstra der vom Malerbuche[5] τὰ πᾶσα πνοή genannten Darstellung in zahlreichen Malereien der athonischen Kirchen und in der Darstellung des jüngsten Gerichtes im Kloster Phaneromeni auf der Insel Salamis. Der Typus des Vogelkörpers mit Menschenkopf findet sich endlich wieder an dem türkischen Grabmale des Fatmah Khadoun zu Nigdé in Kleinasien.[6] Wie weit nun die Kunstdarstellungen des Abendlandes von den byzantinischen abhängig sind, wird in der Bearbeitung der Physiologus-Handschrift in Smyrna, die ich unter den Händen habe, erörtert werden. Die armenischen Miniaturenmaler aber haben dieses Motiv ursprünglich wohl nach byzantinischen Vorbildern copirt.

Nicht anders steht es um die Thierkörper mit Menschenkopf. Ich habe auf der Akropolis in Athen drei Steinarchitrave zusammengetragen, die dann in den Vorhof des Centralmuseums gebracht wurden, auf denen in spätbyzan-

[1] Piper, Mythologie der christlichen Kunst I, S. 386 ff.
[2] Orig. XI, 3, 30.
[3] Hoffmann, Fundgruben, I, S. 19, 25.
[4] a. a. O. S. 382.
[5] ed. Schaefer, S. 237.
[6] Texier, L'Asie mineure, II, pl. 95.

tinischer Zeit in roher Weise dieselben Monstra halb in Relief, halb eingeritzt dargestellt waren, nämlich ein sphinxartig kauernder Löwenkörper mit Flügeln und dem gekrönten Menschenkopfe. Denselben Typus fand ich wieder in einer fragmentirten grossen Relieftafel im Depot des Centralmuseums, wo ein solches Monstrum neben einem Baumstamm aufrecht sitzt, endlich in einem Relief, das in die Façade eines Kaffeehauses am Hafen der Stadt Aegina auf der gleichnamigen Insel eingemauert ist. Kein Zweifel also, dass diese monströse Bildung der byzantinischen Kunst geläufig war und auch sie wahrscheinlich von Byzanz aus in die armenische Miniaturenmalerei eingedrungen ist. Auch die georgische Kunst bietet ein derartiges Beispiel: in der zerstörten Kirche bei Kutaïs fand ich ein Pilastercapitell, auf dessen einer Seite ein Greif dargestellt ist, der ein Thier mit Menschenkopf (aber ohne Krone) zerfleischt. Über die Bedeutung dieses Fabelwesens werde ich an anderer Stelle handeln.[1]

Ein Blick auf die Ornamentik der armenischen Handschriften hat uns somit die gleichen Resultate geliefert wie die Betrachtung der figürlichen Bildtypen. Waren dort die religiösen Scenen im byzantinischen Typus gehalten, so legen die Fischvogel-Initialen, das Vorkommen der Monstra und eine Gruppe von Ornamenten, in denen die Büsten von Heiligen aus Zierathen herauswachsen,[2] den gleichen Zusammenhang mit Byzanz nahe, ganz abgesehen von Ornamenten des 10.—12. Jahrhunderts, die ganz direct nach einer byzantinischen Vorlage copirt sind. Zeigten ferner die profanen Scenen der Figurenmalerei deutlich sarazenische Motive, so tritt der Einfluss dieses Kunstkreises auch in der Ornamentik in den Palmettenstäben hervor. Diese letzteren Motive lassen sich schon im 10. Jahrhunderte, die Vogel-Initialen schon im 11. Jahrhundert nachweisen, und zwar mit einer Sicherheit und einem Reichthume der Ausführung, dass Stassoff mit Recht angenommen hat, diese Art der Ornamentik müsste schon viel früher entstanden sein. Wir kommen somit ganz ungezwungen auf das 9. Jahrhundert etwa, in welcher Zeit sich wahrscheinlich auch der nationale Architekturstil zu entwickeln begann. Die Handschriften von 887 und 989 sind leider keine Belege dafür, die letzteren vielmehr, wie nachgewiesen, ein Ausnahmefall, indem dort eher noch die alten syrischen Vorlagen durchblicken. Im 13. Jahrhundert ist der armenische Ornamentstil jedenfalls völlig ausgebildet und zeigt dann die reizvollsten und feinstempfundenen Linienspiele in einer Mannigfaltigkeit und

[1] Vergl. inzwischen *Ν. Γ. Πολίτης, Νεοελληνική μυθολογια.*

[2] Bei Uwaroff a. a. O., Taf. XV. Besonders interessant der bärtige Christus mit einem Thier auf den Schultern unter Nr. 79[a].

einem Reichthume, wie ihn nur noch die besten arabischen und lateinischen Beispiele der Miniaturenmalerei aufweisen.

Zum Schlusse sei noch hinzugefügt, dass armenische, mit Miniaturen geschmückte Manuscripte seit dem 14. Jahrhundert ungemein zahlreich auf uns gekommen sind. Man sehe nur den Catalog der Berliner Handschriften von Dr. Karamianz durch, und man wird erstaunen über die Fülle des figürlichen Schmuckes, der dort von fast jeder zweiten Handschrift aufgeführt wird. Die meisten älteren Handschriften stammen aus dem im Jahre 1080 in Kilikien gegründeten armenischen Reiche, wo besonders Leo III. (1269—89) als Förderer der Kunst gerühmt wird. Die jüngeren Handschriften sind zumeist von ausgewanderten Armeniern in Constantinopel, der Krimm, Galizien u. a. O. geschrieben. Sehr erleichternd für ein eingehenderes Studium dieser interessanten Kunst werden die fast keiner Handschrift fehlenden, genauen Datirungen sein. Sehr oft werden auch Künstlernamen genannt. Alishan Sisuan S. 517 ff. hat einige zusammengestellt: Gregor, Basil, Hethum, Constantin, Sargis, Jacob. Dazu Cod. Berol. 8 Thumas, Cod. Monac. I Arakhel. Bisweilen unterzeichnen die Maler auch eine einzelne Miniatur wie Cod. Berol. 6 am Bilde der Verkündigung Mkertitsch und in der Bibel vom Jahre 1375 in der Mechitharisten-Bibliothek zu Wien am Bilde des Evangelisten Johannes Melchisedek. Diese löbliche Sitte ist bei Armeniern, Georgiern, Neugriechen und Russen förmlich zu Sucht geworden, so dass man in Klöstern kein modernes Metallgeräth in die Hand nehmen kann, ohne sofort den Namen des Handwerkers zu erfahren, der es geschaffen hat.

ANHANG I.

Zwei Goldenkolpien aus Adana

im kais. ottomanischen Museum zu Constantinopel.

Ich schliesse der Publication des Etschmiadzin-Evangeliars die Veröffentlichung von Kunstobjecten an, von denen die einen (Anhang I) dem palästinischen oder ägyptischen, die anderen (Anhang II) sicher dem ägyptischen Kunstkreise des 6. beziehungsweise 7. Jahrhunderts, also einer Zeit angehören, in die als Entwicklungsphase der christlichen Kunst auch die ravennatischen Elfenbeindeckel und die syrischen Miniaturen des Etschmiadzin-Evangeliars fallen. Sie schliessen sich insbesondere enger an die syrischen Miniaturen, indem sie Culturkreisen angehören, die, in der ältesten Zeit noch unabhängig von der in den europäischen Gebieten des römischen Reiches keimenden christlichen Kunst, seit der Eroberung durch die Araber vollständig unter den Einfluss der byzantinischen Kunst gelangen.

Das kaiserlich ottomanische Museum im Tschinili Kiosk zu Constantinopel besitzt zwei Goldmedaillons, welche nach dem Inventar im Jahre 1882 in Adana in Kilikien gefunden wurden. Herr Generaldirector Hamdi-Bey hatte die Güte dieselben für mich in Originalgrösse photographiren zu lassen. Nach dieser Aufnahme ist die Abbildung auf Tafel VII hergestellt.

Die Medaillons haben 8.2 *cm* Durchmesser, sind auf beiden Seiten geprägt und stimmen untereinander vollständig überein. An dem einen ist der Rand gerade da ausgebrochen, wo man an dem zweiten Exemplare zwei Ösen sieht, die zum Durchziehen einer Kette oder Schnur bestimmt waren. Die Vorderseite beider Medaillons zeigt einen breiten Rand, der mit vierzehn Brustbildern geschmückt ist. Oben in der Mitte ist unter den Ösen auf dem vollständig erhaltenen Medaillon Christus bärtig, mit langem Haar und Kreuznimbus sichtbar.

Um seine Schultern ist ein Mantel geschlungen. Gerade unter ihm auf der gegenüberliegenden Seite des Randes sieht man Maria mit der vom Kopf auf die Schultern herabfallenden Penula und dem einfachen Nimbus. Die Hände sind nicht sichtbar. Zwischen Christus und Maria sind, durch S-förmige, mit Strichlagen in den Ecken ergänzte Ranken getrennt, je sechs Brustbilder von Männern gebildet, die alle den Nimbus haben. Die in dem zerknitterten dünnen Goldblech schwer erkennbaren Kopftypen sind verschieden. Ich notirte vor dem Originale links von oben: 1. Kahl, Spitzbart. 2. Kurzes Haar, bärtig? 3. Kahl, Spitzbart. 4. und 5. ebenso. 6. Kurzes Haar, bärtig?; rechts von oben: 1. Fast zerstört, scheint bärtig. 2. Kurzes Haar, runder Bart. 3. Kahl, Spitzbart. 4. Kahl, runder Bart. 5. Kahl, Spitzbart. 6. Kurzes Haar, Spitzbart. Es kann kein Zweifel sein, dass die zwölf Apostel dargestellt sind.

Dieser Randstreifen wird nach aussen durch ein glattes Band und eine kräftig vorspringende, nach innen durch eine dünnere Perlschnur begrenzt. Gleiche Perlstäbe theilen auch das Innenfeld in drei Streifen. Im obersten sieht man links in der äussersten Ecke eine Pflanze mit grossen kolokasienartigen Blättern. Dann folgt ein gebückt nach rechts hin schreitender bartloser Mann, der mit der tunica exomis bekleidet ist und sich mit der rechten Hand auf einen Stock stützt. Vor ihm rechts steht, grösser als er, Christus, bärtig, mit langem Haar und Kreuznimbus. Er trägt die Tunica und einen weiten Mantel, unter dem die linke Hand hervortritt, während die rechte mit dem lateinischen Sprechgestus über dem Kranken erhoben ist. Dieser Typus Christi bleibt in allen folgenden Scenen stereotyp. Die Deutung gibt uns eine über dem Kopfe des Kranken und zwischen den Figuren angebrachte Inschrift: *ΤΩΝΤΥΦΛΟΝ* d. h. *(Χριστὸς ἰώμενος) τὸν τυφλόν.* — Rechts daneben sieht man wieder einen kleinen bartlosen Mann, diesmal in einer langen Tunica, mit gesenkten Händen auf Christus zuschreitend, der rechts vor der in der Ecke wachsenden Pflanze steht. Die Inschrift deutet: *ΤΩΝΛΕΠΡΟΝ* d. h. *(Χριστὸς ἰώμενος) τὸν λεπρόν.*

Im mittleren Streifen sind drei Scenen dargestellt. Ganz links eilt hinter dem sich mit erhobener Rechten zurückwendenden Christus eine in die lange Tunica gekleidete Gestalt gebückt her und berührt mit beiden Händen sein Gewand. Über ihr steht *ΤΗΝ ΕΜΟΡΟΟΥCΑΝ* d. h. *(Χριστὸς ἰώμενος) τὴν αἱμορροοῦσαν.* — In der Mitte des Streifens folgt auf eine trennende Pflanze ein kleiner, wie es scheint bärtiger Mann in kurzer Tunica, der, nach links hin wegschreitend, einen geflochtenen Rahmen geschultert trägt und auf Christus zurückblickt, der rechts von ihm steht. Über ihm liest man: *ΤΟΝ ΠΑΡΑΛΥΤΙΚΟΝ* d. h. *(Χριστὸς ἰώμενος) τὸν παραλυτικόν.* — Darauf folgt rechts ein in die lange

Tunica gekleideter, vielleicht bärtiger, kleiner Mann, der in Vorderansicht mit nach links hin zurückgelegtem Körper und erhobenen Händen, von denen Fesseln herabhängen, vor Christus steht. Über ihm liest man: ***TON ΔΕΜΟΝΙΖΟΜΕΝΟΝ*** d. h. *(Χριστὸς ἰώμενος) τὸν δαιμονιζόμενον.*

In dem untersten Streifen wächst links in der Ecke zunächst wieder die Pflanze. Neben ihr sieht man einen Gegenstand aufragen, der wie ein gekrümmter Obelisk mit einer Kugel an der Spitze aussieht. Davor steht ein in gekreuzte Bänder gewickelter Körper mit bartlosem Kopf. Ihm gegenüber Christus. Zwischen beiden Figuren liest man: ***ΛΑΖΑΡΕΔΕΥΡΟΕΞΟ*** d. h. ***Λάζαρε, δεῦρο ἔξω***, der Ruf Christi an Lazarus nach Joh. XI, 44. — Rechts daneben steht eine Gestalt in langer Tunica und zieht mit beiden Händen an einem Stricke, der über das Gestell eines Ziehbrunnens läuft und einen Eimer trägt. Gegenüber steht Christus, dann folgt abschliessend die Pflanze. Um die Gestalt links ist geschrieben: ***TIN CAMAPITHNCAN*** d. h. *(Χριστὸς ὁμιλῶν πρὸς) τὴν Σαμαρίτισσαν.* (?) [1]

Die Rückseite beider Medaillons (in der Abbildung rechts) ist mit einem breiten Mäanderband umrahmt und im Übrigen wie die Vorderseite durch Perlschnüre in drei Streifen getheilt. Oben in der Ecke links kniet zunächst eine mit dem Kopftuch und einem langen Gewande bekleidete Frau, welche die Hände gekreuzt vor der Brust hält. Neben ihr sitzt auf einem Throne mit hoher Lehne und Polster eine Frau mit Kopftuch und Nimbus, die rechte Hand vor die Brust haltend, während die linke erhoben ist und das Ende eines dicken Fadens hält, der in einem am Boden stehenden Korbe verschwindet. Rechts daneben sieht man einen Engel mit Flügeln und Nimbus, gekleidet in Tunica und Pallium, unter dem die linke Hand sichtbar wird, während die rechte nach links hin den lateinischen Sprechgestus macht. Zu beiden Seiten des Engels steht: ***XEPE KAINAPITOMENI O KYPIOC META COY*** d. i. die Anrede des Engels bei der Verkündigung an Maria: *Χαῖρε κεχαριτωμένη, ὁ κύριος μετὰ σοῦ* nach Luc. I, 28. — Rechts daneben zwei Frauen mit Penula und Nimbus, die, aufeinander zueilend, sich an den Händen fassen. Die Scene, obwohl ohne Beischrift, kann nur die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth darstellen. Rechts in der Ecke die Pflanze.

Im mittleren Streifen steht links am Boden die Krippe, in der das in Bänder gewickelte und mit dem Nimbus versehene Kind liegt. Über ihm hängt eine

[1] Bruno Keil hält es, da das Femininum *Σαμαρίτισσαν* nicht zu belegen, dagegen *Σαμαρῖτις* die gewöhnliche Form ist, für wahrscheinlich, dass diese Beischrift zu lesen sei *(Χριστὸς σώζων) τὶν Σα(μ)αρῖτιν ε̄ ἄν(δρας ἐσχηκυῖαν)*, wobei statt C ein Є (= 5) zu lesen wäre.

Ampel und an den Seiten stehen links der Esel, rechts der Ochs. Unter der Krippe steht *ΦΑΤΝΗ*, daneben ein Stern. — Durch einen Baum getrennt folgt zunächst eine auf einem Esel reitende Frau mit Nimbus, welche ein Kind, das keinen Nimbus hat, im Schoosse hält. Der Esel wird von einem bärtigen Manne geleitet, der durch eine Cypresse getrennt nach rechts hin vorausschreitet und zurückblickt. Zu Äusserst rechts steht ein mit einer Kuppel und Knopfabschluss gekrönter Bau, der vorn durch Thüren geschlossen ist. Um den Mann herum liest man *ΙΩCΗΦ ΕΓΥΠΤΟC* d. h. die Bezeichnung des Mannes als *Ἰωσήφ*, des Gebäudes als *Αἴγυπτος*. Dargestellt ist die Flucht nach Aegypten.

Im untersten Streifen wächst in der Ecke die Pflanze. Dazwischen sitzt zunächst rechts auf einem Stuhle mit hoher Lehne Maria mit dem Nimbus, in ihrem Schoosse Christus haltend, dem der Nimbus fehlt. Er erhebt segnend die rechte Hand gegen die drei Magier, welche dicht aneinander gedrängt auf ihn zuschreiten und in den Händen kranzähnliche Geschenke halten. Sie sind alle drei bärtig, tragen kronenartige Kopfbedeckungen und sind bekleidet mit einem kurzen Rock und Hosen. Über Christus sieht man einen Stern, auf den eine nur mit dem Lendenschurze bekleidete Gestalt weist, die hinter den Königen mit gekreuzten Beinen an einem Felsen lehnt und sich mit der linken Hand auf einen Stab stützt. Über ihr und den Königen liest man: *ΕΙΔΕ Ο ΒΑΣΙΛΕΥC* d. h. *Εἰδέ, ὁ βασιλεὺς (τῶν Ἰουδαίων)* mit Bezug auf die Frage der Könige nach Matth. II, 2: *ποῦ ἔστιν ὁ τεχθεὶς βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων; εἴδομεν γὰρ αὐτοῦ τὸν ἀστέρα κτέ.* Hinter dem Hirten am Fusse des Felsens, an den er sich lehnt, ein Hund. Links in der Ecke eine Frau mit aufgelöstem Haare dasitzend und das Gesicht wie trauernd in die Hände stützend.

Nach den ösenartigen Ansätzen zu urtheilen, sind die beschriebenen beiden Medaillons Enkolpien. Deren gibt es verschiedene Arten. Nach Anastasius Bibliothecarius[1] zunächst versteht man unter Enkolpion crucem cum precioso ligno vel cum reliquiis Sanctorum ante pectus portare suspensam ad collum. Solche Kreuzenkolpien finden sich im Museo Kircheriano,[2] in S. Alessio in Rom,[3] in Monferrato,[4] in Monza (Garr. 433, 2), im Besitze des Malers Botkin in

[1] Ad acta s. Synodi VIII.

[2] Kraus R.-E I, S. 420.

[3] Borgia, de cruce Veliterna zu pag. 133.

[4] G. A Irico «Sacrosanctus Evangel. Codex S. Eusebii», Mediol. 1748 I, p. LVI (nach Garr. VI, p. 43).

Petersburg[1] u. a. O., eines der schönsten Exemplare wurde 1863 auf der Brust einer Leiche bei S. Lorenzo fuori le mura gefunden.[2] Ausser der Kreuzform werden für die Enkolpien als Reliquienbehälter, besonders von den Neugriechen und Russen, verschliessbare Medaillons, sogenannte Panagien, verwendet, die in den orthodoxen Klöstern in Holz oder Elfenbein geschnitzt werden und in griechisch-katholischen Gegenden sehr verbreitet sind. Auch in den Sammlungen Westeuropas sind Beispiele nicht selten, so im bayerischen Nationalmuseum und im Vatican.[3]

Von diesen Enkolpien, die als Behältnisse zur Aufbewahrung von Reliquien, Sprüchen oder des Sacramentes dienten, sind zu unterscheiden die Devotionalien, welche kein Behältniss in sich schliessen. In früherer Zeit haben sie die symbolischen Formen des Ankers, des Fisches oder Schiffes, später die des Monogrammes oder Kreuzes. Daneben wurden Medaillons zum Andenken an religiöse Feste, wie die von de Rossi in Rom gesammelten,[4] oder zur Erinnerung an den Besuch heiliger Stätten, besonders Jerusalems, getragen. Zu letzteren zählt de Rossi[5] die Medaillons mit der Darstellung des mit dem Kreuznimbus geschmückten bärtigen Kopfes Christi auf der Vorderseite und auf der Rückseite in einem Falle mit der Anastasis, im anderen mit der Taufe Christi (Garr. 480, 14 und 15).

Der Gruppe der Devotionalien schliessen sich auch unsere Goldenkolpien an. Von den oben angeführten unterscheiden sie sich schon durch ihre Grösse und den Reichthum ihrer Ausstattung. Doch stehen sie in ihrer Sonderart nicht vereinzelt da. Mir sind noch drei derartige Goldmedaillons bekannt geworden, die ich im Nachfolgenden zusammenstelle:

1. Charles Diehl beschreibt ein solches Medaillon im Museum zu Catanzaro in Calabrien.[6] Man sieht darauf die Darstellung der Magier: «Maria sitzt links mit Nimbus, den Kopf in einen Schleier gehüllt und mit einem grossen, sehr roh drapirten Mantel bekleidet, auf einem Throne. Sie hält auf ihren Knien das Kind, dessen Kopf von dem Kreuznimbus umschlossen und von ganz unverhältnissmässiger Grösse zu der der übrigen Figuren ist. Auf diese Gruppe schreiten, einer hinter dem andern, die drei Magier zu, ihre Gaben tragend. Sie

---

[1] Lacroix, Les arts au moyen âge, p. 133.
[2] de Rossi, Bull. 1863, p. 31, Kraus R.-E. I, S. 420.
[3] Abgebildet bei Westwood, fictile ivories zu p. 99.
[4] Bull. 1869, p. 33 ff.
[5] Ebenda p. 58.
[6] Mélanges d'arch. 1890, p. 301.

sind bekleidet mit kurzen, sehr schlecht drapirten Tuniken und gekrönt nach Art der byzantinischen Kaiser. Alle drei haben Bart. Über ihnen sieht man den Stern, welcher sie geleitete. Ein nimbirter Engel mit grossen Flügeln und einem Scepter in der Hand schwebt fast horizontal über dieser Scene. Die Arbeit ist sehr mittelmässig, aber das, wie ich (Diehl) glaube, unedirte Monument sehr merkwürdig. Es bietet uns eine Darstellung der Anbetung, welche sehr verschieden ist von derjenigen, welche während der ersten Jahrhunderte vorherrschte. Die Gegenwart des Engels besonders verdient Beachtung.[1] Ebenso merkwürdig ist die Ersetzung der phrygischen Mütze durch Kronen. Ich glaube, dass man diesen kleinen und sehr dünnen Golddiscus dem 9. oder 10. Jahrhundert wird zuschreiben müssen.»

2. Ein ähnliches Exemplar befindet sich nach Diehl (a. a. O. p. 302) im Museum zu Reggio. Es ist dem in Catanzaro ähnlich und stellt ebenfalls die Anbetung der Magier dar. Doch ist das Plättchen in Reggio von besserer Arbeit als das vorhergehende. «Die Madonna hält, auf einem Throne sitzend, das Kind, welches die Magierkönige mit einer ausgezeichneten Bewegung bewillkommt. Diese, in kurze Tuniken gekleidet und diesmal, wie gewöhnlich, die phrygische Mütze tragend, neigen sich sehr natürlich gegen Christus. Der Engel allein ist mittelmässig ausgeführt: sein unverhältnissmässig langer Körper ist plump und ohne Grazie. Unter dieser Scene ist die Krippe dargestellt, hinter der man sehr verkleinert Ochs und Esel sieht. Zwei kleine Gestalten links und rechts stellen zweifellos Hirten dar. Die Arbeit ist sorgfältig und erinnert an die guten Werke des 6. Jahrhunderts.»

3. Das Fragment eines in der Basilicata gefundenen Medaillons in der Sammlung Garrucci (Garr. 479, 4), welches bereits oben S. 72 besprochen wurde. Von der Darstellung ist Maria erhalten, welche in strenger Vorderansicht thront und ein Medaillon vor sich hält, in dem Christus sitzt: ein Typus, den wir in einer der syrischen Miniaturen des Etschmiadzin-Evangeliars (Taf. VI, 1) wiedergefunden haben. Dieses Fragment dürfte dem 6. Jahrhundert angehören.

Die beiden Medaillons im Tschinili-Kiosk zeichnen sich dadurch vor den übrigen aus, dass sie auf beiden Seiten geprägt sind und ihre Prägung eine viel reichere ist. Wir wollen versuchen, auf Grund der Typen-Vergleichung und durch einen Blick auf die Inschriften zu einem Urtheil über Zeit und Ort ihrer Entstehung zu gelangen.

---

[1] cf. Bayet, Mémoire sur un ambon de Salonique, in Duchesne et Bayet, Mission au Mont-Athos p. 268 ff.

Schon die allgemeine Anordnung des figürlichen Schmuckes lässt eine weitgehende Ähnlichkeit mit den palästinischen Metallflaschen in Monza hervortreten. So ist auch dort das innere Feld vom Rande durch einen breiten Streifen getrennt, der zumeist Inschriften, in zwei Fällen aber dieselben Brustbilder enthält, welche unsere Medaillons zeigen. Im ersten Falle (Garr. 434, 1) ist auch dort Christus unter dem Halse der Flasche und die zwölf Apostel nach links und rechts hin am Rande vertheilt, im anderen (Garr. 434, 4) sieht man die Apostel allein, und zwar nur ihre Köpfe. Auch die streifenförmige Auftheilung des Mittelfeldes lässt sich, obwohl nicht so streng durchgeführt, in den Metallflaschen nachweisen. Ich meine damit nicht etwa die Trennung des Bogenabschnittes unter den Füssen der Figuren: diese findet sich auch in weströmischen Bildwerken sowohl der antiken,[1] wie der christlichen Kunst, z. B. auf dem Schilde des Theodosius[2] oder dem des Aspar vom Jahre 434,[3] sondern die horizontale Theilung, durch welche obere und untere Darstellungen geschieden werden, wie z. B. auf den Flaschen, wo die Kreuzigung oben, die Anastasis unten erscheinen und entweder durch Wolken (Garr. 434, 4, 435, 1) oder ohne eine bestimmte Linie (Garr. 434, 2 und 6) horizontal von einander getrennt sind. Das die Rückseite unserer Medaillons umrahmende Mäander-Ornament lässt sich in Kunstwerken syrischer Provenienz nachweisen, so in der Bibel vom Jahre 586 (Garr. 131, 1, 132, 1, 135, 2, 137, 2) und in den Anfangsminiaturen des Etschmiadzin-Evangeliars (Taf. III).

Die engen Beziehungen zwischen den Medaillons und den palästinischen Metallflaschen treten noch deutlicher bei einer Vergleichung der Typen hervor. *Christus* erscheint auf den Metallflaschen in mehreren symbolischen Kreuzigungsbildern (Garr. 434, 2, 5, 6, 7 und 435, 1) und am Rande des oben erwähnten Fläschchens (Garr. 434, 1) im Brustbild mit greisenhaftem Antlitze, langem Haar und Bart, mit dem Kreuznimbus. Genau so auf dem vollständig erhaltenen Enkolpion. Ebenso auf den von de Rossi als palästinisch bezeichneten Broncedenkmünzen (Garr. 480, 13—15). *Maria* hat wie sonst den einfachen Frauentypus. Ebenso lässt sich auch gegenüber den Typen der *Apostel* die allgemeine Analogie mit der Metallflasche 434, 1, heranziehen. Joh. Ficker[4] hat von dieser gesagt, dass die Kleinheit der Verhältnisse eine Individualisirung schwer zulasse, man

[1] Vergl. Millin, Myth. Gall. CXXXVI, Baumeister, Denkm. S. 1860 u. 1708,9 u. a. m.

[2] Bei Schnaase III², S. 73 u. a. O.

[3] Bracci, «Dissertazione supra un clipeo votivo», Lucca 1771.

[4] Die Darstellung der Apostel etc. S. 139.

jedoch bemerken könne, dass auf Abwechslung oder besser Individualisirung kein Gewicht gelegt sei. Dasselbe gilt für die Goldmedaillons.

Christus hat auch in den Wunderscenen den bärtigen Typus. Darin macht sich ein Gegensatz zu den oben S. 35 ff. gelegentlich der Besprechung des vorderen Etschmiadzindeckels genannten Kunstwerken Italiens aus dem 6. Jahrhunderte, sowohl den Elfenbeinschnitzereien wie den Mosaiken von S. Apollinare nuovo (Garr. 248/9) geltend. Nur in einem Kunstwerke ist er auch in diesen Scenen schon bärtig: in der syrischen Bibel vom Jahre 586. Also weist uns auch dieses Detail nach dem südlichen Oriente.

Die *Heilung des Blinden* schliesst sich demjenigen Typus an, den man schon auf Sarkophagen als wahrscheinlich den jüngeren nachweisen kann. Während der Blinde nämlich auf einem Theile der Sarkophage, in den Katakombenmalereien und auf der Lipsanothek in Brescia ohne Stock auftritt, stützt er sich auf einen solchen in den übrigen Sarkophagen, in den ravennatischen Elfenbeinschnitzereien und in dem Mosaik von S. Apollinare nuovo. So auch in unseren Enkolpien, wo Christus, der sonst gewöhnlich die Augen des Kranken berührt, einfach die Hand erhebt, wohl deshalb, weil, wie oben in der Beschreibung angedeutet, der Künstler die Christusfigur möglichst ohne Änderung verwenden wollte. — Die *Heilung des Aussätzigen* ist bisher in keinem altchristlichen Darstellungscyclus mit Sicherheit nachgewiesen. Vielleicht ist sie in der syrischen Bibel (Garr. 133, 2) gebildet, wo der Kranke keinen Stock hat, also nicht, wie Assemani und Biscioni glaubten, die Heilung des Blinden dargestellt sein kann. — Die *Heilung der Haimorrhoïssa*, hier durch die Beischrift gesichert, hat den Typus, den wir auf mehreren Sarkophagen (Garr. 314, 5, 315, 4, 320, 1)[1] und in der syrischen Bibel (Garr. 131, 2) sehen, wo die Frau hinter dem nach rechts schreitenden Christus hereilt und sein Gewand berührt. — Die *Heilung des Gichtbrüchigen* lehnt sich insofern an den Sarkophagtypus, als der Geheilte klein und mit dem Bett auf dem Rücken gebildet ist, ohne dass er dessen Füsse vor der Brust festhält.[2] Dagegen schliesst sie sich darin an den späteren ravennatischen Typus, dass er im Wegschreiten sich nach Christus umblickt. Ähnlich ist die Darstellung der syrischen Bibel (Garr. 131, 2), nur hat dort der Geheilte die Grösse Christi. — Die *Heilung des Besessenen*, die auf den oben S. 37 besprochenen sieben[3] Repliken stets verschieden gebildet ist, hat auch hier selbständige Züge. — Ebenso originell ist die *Auferweckung des Lazarus*

[1] Ähnlich Garr. 319, 3, 379, 2, 403, 4.

[2] Vergl. oben S. 36.

[3] wozu noch die mir unbekannte Sculptur des Mr. Sneyd kommt. Westwood Nr. 771.

dargestellt. Während der Leichnam in den Malereien der Katakomben, auf Sarkophagen, Elfenbeinschnitzereien und Mosaiken mit wenigen Ausnahmen[1] vor einer Aedicula steht, ist das Grab hier wie ein auf die Schmalseite gestellter Sarkophag gebildet. Christus berührt Lazarus nicht wie zumeist in altchristlichen Darstellungen mit einem Stabe, sondern segnet ihn einfach, wie in den ravennatischen Bildwerken und allen späteren byzantinischen Repliken. — Das Gespräch Christi mit der *Samariterin* schliesst sich darin, dass Christus nicht sitzt, wir es der evangelische Bericht verlangen würde, an die älteren Darstellungen der Scene.[2] Die Composition, Christus rechts, die Samariterin links, der Brunnen in der Mitte, stimmt mit der auf Sarkophagen überein.[3] Die Art aber, wie die Frau den Wassereimer in die Höhe zieht, findet sich wieder in der syrischen Bibel und ähnlich auf der Lipsanothek zu Brescia, an der Maximians-Kathedra (Garr. 419, 3) und späteren byzantinischen Darstellungen.

Die *Verkündigung* Mariae widerspricht, weil die Muttergottes sitzt, dem oben S. 70 ff. als wahrscheinlich erwiesenen syro-palästinischen Compositionsschema. Indessen ist die Art des Sitzens, nämlich in Vorderansicht, so, wie wir sie in St. Maria Maggiore und den mittel- und spätbyzantinischen Darstellungen sehen nicht aber wie in Ravenna im Profil. — Die *Begegnung* zwischen Maria und Elisabeth gehört nicht zu dem Bilderkreise der altchristlichen Kunst. Die einzige mir in Rom bekannte Darstellung ist die aus S. Valentino (Garr. 84, 1), welche Marucchi der Zeit des Papstes Theodor (642—649) zuschreibt.[4] Wie die übrigen Fresken gleicher Provenienz,[5] so hat auch die Heimsuchung bereits völlig byzantinischen Typus, indem die Frauen sich gegeneinander neigen und umarmen.[6] Diesem Typus schliesst sich unser Relief nicht an, sondern es gibt einen älteren

[1] wie bei Garr. 82, 2 und 204, auf den meisten Goldgläsern, ferner Garr. 444, 12.

[2] Christus sitzend erscheint auf Sarkophagen nur einmal (Garr. 402, 7); ferner auf dem Pariser Diptychon (Garr. 458, 1), auf dem Cameo Biehler (Garr. 479, 12) und dem Mosaik von S. Apollinare nuovo (Garr. 249, 2).

[3] Auf der Lipsanothek in Brescia (Garr. 452, 2), den beiden ravennatischen Pyxiden (Garr. 438, 2 und 4), in dem Mosaik des Baptisteriums zu Neapel (Garr. 269) und in der syrischen Bibel (Garr. 132, 1) steht die Frau rechts.

[4] Röm. Quartalschrift 1889, S. 122.

[5] Vergl. Schmid: Die Darst. der Geburt Christi, S. 123.

[6] Vergl. z. B. die Miniaturen im Pariser Gregor von Nazianz Nr. 510 bei Bordier p. 67, im Laur. Plut. 6 Cod. 23, Barb. gr. III 91 Fol. 140r, ebenso in den commentirten Psaltern in London und im Kloster Pantokrator am Athos zu Psalm 84, 11, dann nach dem vaticanischen Menologium Agincourt Peint, pl. XXXI, 15 und Rohault de Fleury La Vierge pl. XVII. Ferner in S. Marco in Venedig Fleury l'Evangile I, pl. IX, 1, in den Malereien der Athosklöster und im Malerbuch ed. Schaefer, S. 172. Vergl. auch Piper im Evangelischen Calender von 1867.

wieder, der auf einem ravennatischen Sarkophage (Garr. 344, 2) aus dem 5. Jahrhundert und auf dem Pariser Diptychen aus dem 6. Jahrhundert (Garr. 458) erscheint. Auch hier kommen die Frauen auf einander zu, doch umarmen sie sich nicht, sondern strecken sich die Hände entgegen. Die Verwendung dieses Typus ist ein sprechender Beweis für das Alter unserer Medaillons. — Die ***Geburt Christi*** ist verkürzt angedeutet, wie in der Katakombe S. Sebastiano (Schmid Nr. 1), auf dem Sarkophagdeckel in S. Ambrogio in Mailand (Schmid Nr. 18) und zwei bei Schmid noch nicht aufgeführten Reliefs: einer fragmentirten Marmortafel aus Naxos[1] und, nach der oben citirten Beschreibung von Diehl, auf dem Goldmedaillon in Reggio. Die Ampel kommt sonst nicht vor. Merkwürdig ist auch, dass der Stern unten neben der Inschrift steht. — Die ***Flucht nach Ägypten*** lässt sich in der altchristlichen Kunst nicht nachweisen. Wahrscheinlich war sie dargestellt auf dem eben angeführten Relief in Naxos, wo man über der Geburt die Füsse eines Reitthieres und vorausschreitend den Unterkörper eines Mannes sieht. In einem der Mosaiken am Triumphbogen von S. Maria Maggiore ist zwar nach der Deutung von Kondakoff[2] und de Waal[3] eine in Ägypten spielende Scene nach den Apokryphen dargestellt, aber nicht die Flucht selbst. Der Typus der mittelbyzantinischen Kunst zeigt viele Züge unserer Darstellung: Maria sitzt in Vorderansicht mit dem Kind im Schooss auf dem Esel, der von Josef am Zügel nach einem Gebäude zugeführt wird.[4] Zu diesem einfachen Schema fügen die byzantinischen Miniaturen noch die Personification der Stadt, welche die Flüchtlinge begrüsst. Statt dessen haben unsere Enkolpien ein Haus mit der Beischrift *ΕΓΥΠΤΟC*. Diese einfache Andeutung des Locals durch ein Gebäude entspricht aber ganz der altbyzantinischen Art, wo Jerusalem und Bethlehem so häufig, Ravenna und Classe in den Mosaiken von S. Apollinare nuovo, Jerusalem und Damascus in der Miniatur der Bekehrung Pauli im Kosmas Indikopleustes erscheinen. Wir werden daher dieses Detail für die Datirung der Enkolpien vor das 8. Jahrhundert verwenden dürfen.

In der Darstellung der *Anbetung der Magier* muss zunächst auffallen, dass der zwischen den Magiern und Christus in byzantinischen Bildwerken vermittelnde Engel fehlt. Wir haben sein Eintreten oben S. 47 seit dem Jahre 431

[1] Abgebildet in der *'Εφημερὶς ἀρχ.* 1890 Taf. I.

[2] Hist. de l'art byz. p. 105.

[3] Röm. Quartalschrift 1889, S. 189.

[4] Z. B. im vatikanischen Menologium bei d'Agincourt Peint. pl. XXXI 18, Cod. Vat. gr. 1156 zweimal auf Fol. 280 r und 281 r, bei Fleury, La Vierge pl. XLIII und in einer Miniatur der Sammlung des Bischofs Porphyrius Uspensky in der kais. öffentl. Bibl. zu Petersburg.

angenommen. Unsere Enkolpien müssten daher älter sein. Aber ein Blick auf die Metallflaschen in Monza wird uns zeigen, dass der Kunstkreis, dem sie angehören, in diesem Detail eine Sonderstellung einnimmt. Auf den Flaschen Garr. 433, 7 und 9 nämlich sehen wir die Magier links, die Hirten rechts von der in der Mitte thronenden Maria stehen. Über beiden Gruppen schweben nun allerdings Engel; sie vermitteln aber nicht zwischen den Magiern und Christus, sondern weisen auf den über der Mittelgruppe schwebenden Stern hin. Auf der Flasche 435, 1 erscheinen sie gar nicht mehr in dem für die Anbetung selbst abgegrenzten Streifen, sondern sie schweben im oberen Segment und tragen den Stern zwischen sich, wie sonst, z. B. bei der Himmelfahrt das Medaillon mit Christus oder auf Diptychen den Kranz mit dem Kreuze. Die Engel haben also hier gar nicht die Function, die ihnen in Syrien, Byzanz und Italien zukommt, wo sie, wie aus ihrem ersten Auftreten geschlossen werden kann, eine Art Leibwache der Mutter und des göttlichen Kindes bilden. Vielmehr erklärt sich aus ihrer untergeordneten Bedeutung als hinweisende Begleiter des Sternes, dass sie hier bisweilen fehlen, wie auf der angeblich palästinischen Broncemünze mit dem Emmanuel auf der Vorderseite (Garr. 480, 13), wo ebenfalls nur der Stern gebildet ist. So auch auf unseren Enkolpien, die dadurch in ihrem palästinischen Ursprunge bestätigt werden. — Nach der Beschreibung von Diehl zu urtheilen, gehören auch die Goldmedaillons in den Museen zu Catanzaro und Reggio nach Palastina. Denn auch dort steht der Engel nicht vermittelnd neben Maria, sondern er schwebt über den Magiern. Mit Diehl's Beschreibung stimmt die Darstellung auf unseren Enkolpien auch in der Art, wie die Magier einer hinter dem andern vorschreiten und ihre Gaben darbringen. Besonders werthvoll für die Annahme des gleichen Ursprunges ist ferner, dass die Magier Kronen statt der phrygischen Mütze tragen, also als Könige charakterisirt und, was sich sonst nicht nachweisen lässt, alle drei bärtig sind. — Wie wir ferner die Hirtenscene auf den Metallflaschen verbunden sehen mit der Magieranbetung, so auch in unseren Medaillons; mehr noch: wie auf den Flaschen in Monza wendet sich der Hirt nicht anbetend zu Christus, sondern er weist auf den Stern hin. Wie endlich dort (Garr. 434, 7 und 9) einer der Hirten gemächlich am Boden sitzt, so lehnt er auch hier in ländlicher Ungebundenheit an einem Felsen und hat den Hund neben sich. — Es bleibt noch die links in der Ecke sitzende Frau zu erklären. Ich halte sie für eine Füllfigur, die einer der Magieranbetung folgenden Scene, dem Kindermorde, entnommen ist, in welchem eine weinend dasitzende Frau typisch vorkommt.

Überblicken wir die durch die Vergleichung der Bildtypen gewonnenen Resultate, so legt es die Art der Darstellung der Heimsuchung nahe, die Medaillons für älter zu halten als das Fresco in S. Valentino (circa 645). Einzelne der Wunderscenen, wie: die Heilung des Blindgeborenen, der Haimorrhoïssa, des Gichtbrüchigen und das Gespräch mit der Samariterin zeigten die Typen jüngerer Sarkophagsculpturen, das Zurückblicken des Blindgeborenen und die Art, wie die Samariterin an dem Eimer zieht, liess sich mit Analogien in Ravenna und der syrischen Bibel vom Jahre 586 belegen, auf welche Zeit auch die Art der Andeutung Ägyptens in der Flucht hinwies. Ganz unleugbare Beziehungen traten zu den Metallflaschen in Monza und den palästinischen Bronzemünzen hervor: der Typus Christi, sowohl im Brustbilde, wie in den Wunderscenen, die Art der Anordnung und Charakteristik der zwölf Apostel, endlich die streifenförmige Anordnung der Darstellungen ist identisch. Wir werden daher schwerlich irre gehen, wenn wir die Goldmedaillons aus Adana als um 600 in Palästina oder einem benachbarten Kunstkreise entstanden ansetzen. Sie gehören, wie besonders der Typus der Magieranbetung beweist, in eine Gruppe mit den Goldmedaillons in Catanzaro und Reggio und den Metallflaschen und Broncemünzen. In zwei Fällen zeigten sie uns die ältesten Vertreter von Bildtypen, die sich später in der mittelbyzantinischen Kunst nachweisen lassen: in der Verkündigung Mariae und der Flucht nach Ägypten.

Bei Betrachtung der Beischriften nun wird es darauf ankommen nachzuweisen, dass auch sie sich denjenigen der Ölfläschchen anschliessen. Den Buchstabenformen gegenüber ist dies absolut der Fall, nur *Z* und *Ξ* sind verschieden, indem *Z* auf den Medaillons verkehrt, *Ξ* mit geraden, statt wie auf den Ölfläschchen mit verschlungenen Hasten geprägt ist. Nicht ganz ohne Werth sind die gleichen dialectischen Merkmale, welche in der fehlerhaften Orthographie hervortreten. So das Setzen von *ω* für *ο*, wie *τὼν* für *τὸν* oder *ο* für *ω*, wie *ἔξο* für *ἔξω*; dafür auf den Ölfläschchen *ὠ θεώς* für *ὁ θεός* und *ζόντων* für *ζώντων;* das Setzen von *ι* für *η*, wie *τὶν* für *τὴν*, *κεχαριτομένι* für *κεχαριτομένη*, und umgekehrt *η* für *ι*, wie *Σαμαρίτηνσαν* für *Σαμορίτισσαν (?)*, wofür auf den Ölfläschchen *ἀνέστι* für *ἀνέστη* und *ἱμῶν* für *ἡμῶν* steht; endlich das Setzen von *ε* für *αι*, wie *ἐμορροοῦσα* für *αἱμορροοῦσα*, *δεμονιζόμενος* für *δαιμονιζόμενος*, *χὲρε* für *χαῖρε*, *Ἔγυπτος* für *Αἴγυπτος* und umgekehrt *καιχαριτομένη* für *κεχαριτομένη*, wofür auf den Ölfläschchen *χὲρε* für *χαῖρε*. Auf den oben S. 71 herangezogenen Cameen im Cabinet des médailles zu Paris (Garr. 478, 29 und 30), die den syro-palästinischen Typus der Verkündigung mit der stehenden Jungfrau zeigen, kehrt der Gruss mit anderen Fehlern unserer Medaillons wieder: *XEPE KAIXAPITOMENH* und *O KC META COY*. Nur *ι*

ist nicht für *η* gesetzt, was überhaupt seltener vorkommt, wie die Inschriften des an Palästina grenzenden Hauran und in den Trachonen beweisen,[1] wo die Verwechslung von *ο* und *ω*, von *αι* und *ε*, besonders in *καί* und *κὲ* ganz gewöhnlich ist.[2] Somit sind auch die Inschriften dem local und zeitlich gleichen Ursprung unseres Medaillons mit den Metallflaschen in Monza nicht entgegen.

Es bleibt nur noch übrig eine Erklärung für die unter der Darstellung der Geburt Christi stehende Beischrift *παονι* zu geben. Nach dem Inhalte der übrigen Beischriften sollte man eine die Scene deutende oder eine Beischrift erwarten, welche eine für den Gegenstand charakteristische Anrede nach dem evangelischen Berichte citirt, wie bei der Verkündigung die Worte des Engels, bei der Auferweckung des Lazarus die Worte Christi. Das ist aber nicht der Fall. *Παονι* kann nicht gut etwas Anderes als den ägyptischen Namen eines Monates darstellen. Mit dieser Annahme stimmt, was Prof. Bruno Keil die Güte hatte, mir brieflich über diesen Gegenstand mitzutheilen: «*παονι* ist kein griechisches Wort; die Ähnlichkeit mit den ägyptischen Monatsnamen *παῦνι* (die Accentuation nach Wilcken, Actenstücke aus der königl. Bank zu Theben u. s. w.: königl. preuss. Akad. d. Wiss. 1886, S. 35 f.) und *παχών* ist so gross, dass man einen von ihnen in der Beischrift zu suchen haben wird. *Παῦνι* ergibt sich, indem man das *ο* in *υ* verwandelt; denn daran ist nicht zu denken, dass man *παονι* als die rein boheirische Form ⲡⲁⲱⲛⲓ = paôni fasse; der Name *παῦνι* ist ganz fest im Griechischen. Schiebt man in *παονι* ein *χ* ein, so erhält man *παχόνι* d. h. im Pachon. Die Lösung scheint die Nachricht bei Clemens Alex. strom. I, 21, p. 147, 18 Sylb. zu geben: *εἰσὶ δὲ οἱ περιεργότερον τῇ γενέσει τοῦ σωτῆρος ἡμῶν οὐ μόνον τὸ ἔτος ἀλλὰ καὶ τὴν ἡμέραν προστιθέντες, ἥν φασιν ἔτους κη Αὐγούστου ἐν πέμπτῃ παχὼν καὶ εἰκάδι.* Clemens, der nach 192 n. Chr. seine Stromata schrieb, spricht von Leuten, welche die Geburt Christi in das 28. Jahr des Augustus und auf den 25 *Pachon* (= 20. Mai) setzten. Ich halte es daher für wahrscheinlich, dass wir in der Beischrift *παχονι* (d. i. *παχῶνι*) = «im Pachon» zu lesen haben. Vergl. Usener, Religionsgeschichtliche Untersuchungen, p. 4 ff., woselbst noch andere ältere Datirungen besprochen sind, welche die Geburt Christi ebenfalls in den Frühling (April und März) setzen. Da aus dem Alterthume *verschiedene* Berechnungen des Geburtstages Christi vorliegen, so wäre an sich allerdings auch möglich, dass neben den uns bekannten Berechnungen, auch eine uns bisher unbekannte existirt habe, welche die Geburt in den Payni verlegte

[1] Vergl. Wetzstein in den Abh. d. Berl. Akad. 1863, S. 264 ff. und de Vogüé, Syrie centrale.

[2] Vergl. auch Blass «Über die Aussprache des Griechischen», 3. A., S. 63 ff.

(26. Mai — 24. Juni), und von welcher wir erst durch die in Rede stehende Beischrift die erste Nachricht erhielten. Allein die Methode scheint mir zu fordern, dass man sich an Clemens halte; denn es ist richtiger, auf seine sichere Überlieferung hin die dunklen Buchstaben zu deuten, als aus der verdorbenen Form auf eine uns unbekannte Berechnung des Geburtstages Christi zu schliessen. Darin darf auch nicht beirren, dass die ägyptischen Monatsnamen der Regel nach unflectirbar sind, die gegebene Erklärung aber *παχῶνι* als Dat. zu *παχών* passt; es kann auf den einzigen ägyptischen Monatsnamen mit griechischer Endung sehr wohl die Declination der griechischen n-Stämme gelegentlich übertragen worden sein. Wir hätten somit, nach Ausweis der Beischrift, eine Darstellung der Geburt Christi vor uns, deren Schöpfer die von Clemens Alexandrinus berichtete Datirung kannte. Vielleicht hilft diese Beobachtung für die Eruirung der Provenienz der ursprünglichen Composition weiter.»

Wir konnten oben als Analogien für die Darstellungstypen nur wenige Monumente, darunter vornehmlich die Metallflaschen in Monza heranziehen, deren palästinische Provenienz mit Wahrscheinlichkeit behauptet werden kann. Danach schlossen wir, dass auch die Goldenkolpien in Palästina gearbeitet seien. Man wird aber in Zukunft im Auge behalten müssen, dass ausser der alexandrinischen Ansetzung des Datums der Geburt Christi, noch die Darstellung der Flucht nach Ägypten hier als zum ersten Male in der Kunst auftretend sicher nachgewiesen werden kann und diese beiden Momente auf Ägypten hindeuten. In wieweit die ägyptische Kunst mit der syro-palästinischen zusammenhängt, wissen wir heute noch nicht. Es ist aber nicht zu übersehen, dass der Typus der Verkündigung auf unseren Enkolpien mit dem syro-palästinischen nicht übereinstimmt.

ANHANG II.

Zwei enkaustische Heiligenbilder vom Sinaï

im Museum der geistlichen Akademie zu Kiew.

Die enkaustische Malerei der Alten ist seit 1752, in welchem Jahre Graf Caylus die erste Vorlesung darüber an der Académie des beaux arts zu Paris hielt, der Gegenstand eingehender theoretischer und praktischer Untersuchungen von Seiten der Kunstkenner und Künstler gewesen.[1] Zuletzt hat Donner von Richter im Anschluss an die pompejanischen Wandgemälde versucht, die Technik dieser Art von Malerei klarzulegen[2] und Cros und Henry haben im Jahre 1884 mit Benützung der bis dahin bekannt gewordenen enkaustischen Gemälde in Cortona, im Louvre, im britischen Museum, in Florenz u. a. O. eine übersichtliche Zusammenstellung des Materials vorgenommen.[3]

Seitdem ist das Studium dieses Kunstzweiges durch die reichen, seit dem Herbste des Jahres 1887 im Faijûm gemachten Funde in ein neues Stadium getreten. Zu der bekannten Galerie antiker Porträts im Besitze des Wiener Kunsthändlers Graf sind in den letzten Jahren die reichen Funde von Flinders Petri gekommen,[4] denen sich eine Reihe von Bildern im Museum zu Bulac[5] und die neuerdings in Kairo erworbene Sammlung des Herrn Galenischtscheff in Petersburg[6] anschliessen. Diesem reichen Materiale gegenüber ist die Frage

---

[1] Vergl. C. A. Böttiger, Kleine Schriften, II, S. 85 ff.

[2] «Die erhaltenen antiken Wandgemälde in technischer Beziehung», 1869.

[3] «L'Encaustique» in der Bibliothèque int. de l'art.

[4] «Hawara, Biahmu and Arsinoë,» London 1889.

[5] Photographische Aufnahmen bei Hugo Grosser in Leipzig.

[6] Археологическіе результаты путешествія по Египту зимой 1888—1889 г. im 5. Bande der Mitt. d. kais. russ. arch. Gesellschaft, Petersburg 1890.

nach der Datirung in den Vordergrund des Interesses getreten. Den zweifelhaften Argumenten von Georg Ebers gegenüber, der die ältesten dieser Porträts noch vor die Unterjochung Ägyptens durch die Römer setzen wollte,[1] hat Flinders Petri, ausgehend von der Verwendung derselben als Gesichtsmasken der Mumien, constatirt, dass diese Art der Bestattung erst um 130 n. Chr. aufkommt und um das Ende des 3. Jahrhunderts wieder verschwindet. Dieser Datirung stimmt A. Ermann zu mit dem Bemerken, dass diese Ansetzung der Bilder durchaus übereinstimme mit derjenigen, die alle Sachverständigen sich auf Grund der Tracht gebildet hatten.[2] Im Nachfolgenden weise ich zwei Beispiele solcher Malereien nach, die den Bestand der enkaustischen Technik in Ägypten bis ins 7. Jahrhundert n. Chr. bezeugen.

Die Moskauer archäologische Gesellschaft hat gelegentlich ihres achten Congresses im Januar 1890 in den Räumen des historischen Museums zu Moskau eine Ausstellung prähistorischer Funde und russischer Ikonen veranstaltet.[3] In derselben lernte ich das Tafel VIII abgebildete Heiligenbild kennen, welches zusammen mit anderen werthvollen Objecten vom kirchlich-archäologischen Museum der geistlichen Akademie zu Kiew ausgestellt worden war.[4] Es ist auf eine Tafel von Sykomorenholz gemalt, die ohne Rahmen 0·49 *m* hoch und 0·435 *m* breit ist. Der Rahmen (0·54×0·485 *m*) hat an den Rändern Einschnitte wie zum Befestigen in einer Wand oder einem gehäuseartigen Deckel. Die Provenienz ist gesichert: das Bild stammt aus der Sammlung des Bischofs Porphyrius Uspensky von Kiew, der auf die Rückseite desselben den Ort, wo er es erworben hat, Sinaï, notirte. Wir sehen die Brustbilder zweier Gestalten, die durch den um ihren Kopf gezogenen goldenen Nimbus als Heilige gekennzeichnet sind. Die Gestalt links hat den Typus eines bartlosen Mannes mit langen schwarzen, unten rundgeschnittenen Haaren, welche die niedrige Stirn fast bedecken. Das längliche Gesicht mit grossen, weit geöffneten Augen, langer schmaler Nase und kleinem Munde mit hängender Unterlippe ist geradeaus gerichtet. Die Brust umhüllt ein Chiton, auf dessen Schulter ein goldener sechseckiger Stern erscheint. Um die linke Schulter ist eine gelbe Chlamys

[1] «Eine Gallerie antiker Portraits.» Sonderabdruck aus der «Allg. Zeit.» 1888 Cotta.

[2] Berliner philol. Wochenschrift 1890, Sp. 923.

[3] Vergl. den Bericht von F. Heger in den Annalen des k. k naturhistor. Hofmuseums Wien 1890, Band V, Heft 4, und in den Mitth. der anthropologischen Gesellschaft in Wien, N. F., Band X, S. 148 ff.

[4] Meine Abbildung nach einer eigenen Aufnahme gezeichnet. Der männliche Kopf nochmals daneben in der Originalaufnahme. Bessere Abbildungen (auch der zweiten Tafel) wird man in meinem Aufsatze in den Труды des Moskauer Congresses finden.

geschlungen, die auf der rechten durch einen Knopf zusammengehalten wird. Die rechte Hand, welche unten vor der Mitte des Körpers sichtbar ist, hält ein Kreuz, dessen Ecken ausgebaucht sind. Die Gestalt rechts ist weiblich und hat langes blondes Haar. Sie neigt den Kopf leicht nach der Seite des Mannes und zeigt ähnliche Gesichtszüge wie er. Auch sie trägt den Chiton mit dem Schulterstern, darüber eine weisse Chlamys und hält in der rechten Hand das Kreuz. Zwischen beiden Köpfen sieht man im Reliefgrund ein Kreuz mit kurzen Querarmen aufragen, das mit abwechselnd runden und viereckigen Edelsteinen, diese trennenden Perlen und an den Enden mit schlingartigen Ansätzen in den Ecken geschmückt ist. Von oben sieht man links und rechts vom Kreuze zwei divergirende Goldstreifen nach den Häuptern der Heiligen laufen. Am oberen Rande sind auf einer jüngeren Farbenschicht Reste einer Inschrift erkennbar.

Die Technik, in der dieses Gemälde ausgeführt ist, ist genau dieselbe, die wir an den meisten Faijûm-Porträts beobachten: die Figuren selbst sind in Wachsmalerei, und zwar die Fleischtheile mit dem Spatel, die Gewänder mit dem Pinsel ausgeführt, der Grund dagegen in hellem Stuck, das Kreuz darauf in leichtem Relief angelegt. In derselben Technik ist noch ein zweites Tafelbild des christlich-archäologischen Museums der geistlichen Akademie zu Kiew gemalt, welches ebenfalls aus der Sammlung des Bischofs Porphyrius Uspensky, der es vom Sinaï brachte, stammt und über das mir Herr Professor Sonny in Kiew folgende Mittheilungen gemacht hat:

«Das Bild ist auf Holz gemalt, ein Rahmen dazu ist roh mit Nägeln festgemacht. Es ist 0·255 *m* hoch, 0·375 *m* breit, mit Rahmen 0·285 *m* hoch, 0·42 *m* breit. Dargestellt sind zwei jugendliche bartlose Männer im Brustbild, die sich in Gesichtszügen, Haltung und Kleidung fast ganz gleich sind. Sie blicken mit weitgeöffneten Augen gerade aus dem Bilde heraus. Das reiche, dunkelbraune Haar ist in zierlichen Löckchen kreisrund um den Kopf geordnet, den ein goldener, mit Punkten, Kreisen, Kreuzen und einem rothen Rande geschmückter Nimbus umschliesst. Die weisse, auf der rechten Schulter durch eine kleeblattförmige, goldene Spange zusammengehaltene Chlamys lässt einen goldenen Chiton hervortreten, der mit dem Purpurclavus geschmückt ist. Den Hals umschliesst ein goldener Reif, an dem drei Edelsteine, ein runder mittlerer und zwei rechteckige an den Seiten, befestigt sind. Von der rechten Hand werden unten Daumen und Zeigefinger sichtbar, die ein Kreuz mit Ansätzen an den Enden halten. Da, wo die Nimben der beiden Heiligen einander nahekommen, ist in einem Goldnimbus ein kleiner Christuskopf mit langem Haar und Bart gemalt. In der oberen Ecke steht links *ΣΕΡ*, rechts *ΒΑΧΟΣ*.»

Was das erste der beiden Bilder anbelangt, so hat Herr Petrow, der Verfasser eines Cataloges des kirchlich-archäologischen Museums in der geistlichen Akademie zu Kiew,[1] die beiden Heiligen auf Constantin und Helena oder die Auffindung des Kreuzes des Herrn gedeutet. Er macht dafür den Stern auf den Schultern als Attribut der Gewalt und die Inschrift, welche er † *ὁ ἁγι ... τα .. ον,* d. i. † *ὁ ἅγι(ό)τα<τος Κ)ον(σταντῖνος)* liest, geltend. Diese Deutung ist an und für sich naheliegend und ansprechend. Der Typus des männlichen Kopfes widerspricht ihr nicht, vielmehr würde die der historischen Überlieferung entsprechende Unbärtigkeit Constantin's nur auf ein hohes Alter des Bildes hinweisen, da ihn die auf uns gekommenen mittel- und spätbyzantinischen Darstellungen stets bärtig zeigen.[2] Das Kreuz, welches zwischen den Köpfen aufragt, scheint im ersten Augenblicke bestätigend, weil es in allen Gruppen, in denen wir Constantin und Helena nebeneinander dargestellt sehen, zwischen beiden steht. So z. B. auf dem Elfenbeintriptychon des Cabinet des médailles zu Paris zu Füssen des Crucifixus,[3] auf dem linken Seitenflügel eines anderen Elfenbeintriptychons der kgl. Museen zu Berlin, in einer Miniatur der Bibliothèque nationale fonds gr. 3058[4] und in den Malereien fast aller Kirchen in Griechenland und Russland, vor Allem derjenigen auf dem Athos. Aus den Patria von Constantinopel wissen wir überdies, dass diese Gruppe auf öffentlichen Plätzen, wie auf dem Forum Constantin's und am Milium aufgestellt war.[5]

[1] In den „Труды Кіевской дух. Академіи" 1886.

[2] Vergl. ausser den unten citirten Kunstwerken noch Aus'm Werth, das Siegeskreuz des Constantin VII Porphyrogenitus S. 23, Кіевскій Софійскій соборъ, Taf. XI und das Malerbuch vom Berge Athos, welches ihn als *νέος ἀρχιγένειος* «mit sprossendem Barte» kennzeichnet, bei Schäfer S. 328.

[3] Westwood Nr. 187. Abgebildet: Annales arch., XVIII, p. 109, Lenormant, Trésor de glyptique, II, pl. 57. Bayet, L'art byz., p. 193.

[4] Abgebildet bei Banduri Imperium orientale II, Tab. I.

[5] Anon. Band III, p. 12 und 10, Codinus ed. Bonn., p. 35 und 28. Ich benütze die Gelegenheit, um auf eine Art Fälschung aufmerksam zu machen, mit der ein raffinirter Handel in der ganzen Levante getrieben wird. Es sind dies Bronzeplatten von 10 cm. Breite und 15 cm. Höhe, oben mit einem Giebel abschliessend, der an den Ecken halbrunde Ansätze hat. In der oberen Hälfte des Bildes sieht man in sehr roher Arbeit Constantin und Helena zu Seiten des Kreuzes, neben Constantin den ägyptischen Obelisken, neben Helena die Schlangensäule des Hippodroms dargestellt. Die untere Hälfte nimmt eine sinnlose Inschrift in drei Zeilen: *ΓΚΙΝ ...... ΟΟΓΓ* ein. Ich fand solche Tafeln öfter im Privatbesitz und bei Händlern in Constantinopel, im Antiquarium des Berliner Museums und bei Dr. Naumann in München, der sein Exemplar im Bazar zu Cäsarea erworben hat. Es ist bezeichnend für die Vorstellung, die man von der byzantinischen Kunst hat, dass solche Machwerke ihren Käufer finden können.

So sehr somit das Kreuz für Petrow's Deutung spricht, so ist es doch kein zureichender Beweisgrund. Denn das Kreuz, zudem genau so ausgestattet wie in unserem Bilde, findet sich in späten Katakomben-Malereien und in Mosaiken auch zwischen zwei Heiligen, die nicht Constantin und Helena darstellen. So in der Ponzianus-Katakombe zwischen SCS MILIS und SCS PYMENIVS (Garr. 37), in der Katakombe S. Severo zu Neapel zwischen zwei männlichen Heiligen ohne Namenangabe (Garr. 105 A) und in dem Mosaik von S. Stefano rotondo in Rom zwischen † SCS PRIMVS und † SCS FELICIANVS (Garr. 274, 2). Wir werden daher unterscheiden müssen zwischen Constantin und Helena, welche in späteren Bildwerken ein Kreuz zwischen sich halten, und dem älteren, allgemein giltigen Typus, in dem das Kreuz zwischen zwei Märtyrern steht.

Noch weniger Beweiskraft hat das zweite von Petrow geltend gemachte Argument: die sternartigen Schulterstücke auf den Chitonen. Man vergleiche nur das Dedicationsmosaik in der Tribuna von S. Vitale in Ravenna. Dort hat nicht nur der Kaiser Justinian Schulterstücke, sondern auch die Hofchargen neben ihm. Sie sind bei allen verschieden, keiner hat den Stern. Man vergleiche ferner Theodosius mit seinen Söhnen auf dem Bronzeschilde in Madrid,[1] Justinian in dem Mosaik von S. Apollinare nuovo, Constantin Pogonatas in S. Apollinare in Classe u. A. m. und man wird finden, dass der bezeichnende Schmuck für den Kaiser nicht die Schulterstücke, sondern die die Chlamys zusammenhaltende Agraffe ist, an der man reichen Edelsteinschmuck und zumeist drei herabhängende Troddeln sieht. Dagegen werfe man einen Blick auf die reichen Schulterstücke, die der hl. Vitalis in dem Apsismosaik von S. Vitale (Garr. 358), mehrere Heilige in dem Mosaik von S. Venanzio in Rom (Garr. 272 und 273, 10) oder der Theotecnus in einem Fresco der Katakomben von S. Gennaro in Neapel (Garr. 101, 1) trägt und man wird bestätigt finden, dass die Schulterstücke lediglich einen höheren Rang bezeichnen. Da sie auf Münzen und in Sculpturen fast immer fehlen, so werden sie farbig aufgenäht oder eingewebt gewesen sein. Die Chlamys-Agraffe mit den drei herabhängenden Troddeln findet sich auf Münzen schon bei Kaisern des 4. Jahrhunderts, seit Theodosius d. Gr. wird sie fast ausnahmslos verwendet. Da nun unsere Heiligen statt der Agraffe nur einen einfachen Knopf tragen, so spricht auch das gegen Constantin und Helena, ganz abgesehen davon, dass sonst jedes kaiserliche Abzeichen fehlt.

Somit würde allein die Inschrift Petrow's Deutung unzweifelhaft machen. Ich habe nun vergeblich gesucht seine Lesart im Originale selbst wiederzufinden.

[1] Abgebildet bei Schnaase III, S. 73 u. a. O.

Das Kreuz am Anfang und die nach einer Lücke von zwei Buchstaben folgenden *ΓΙ* sind allerdings vorhanden, aber von dem vorhergehenden *ὁ ἁ* und den in Zwischenräumen nachfolgenden ... *τα* .. *ον* habe ich keine Spur finden können. Die Inschrift dürfte vielmehr ganz anders gelautet haben, da ich † .. *ΓΙΗΙΑ* oder *ΓΙΗΙΑ* ...... *ΑΙ* .... *ΟΙ* ungefähr herausfinde. Somit bleibt nur übrig anzunehmen, dass wir zwei Heilige, wahrscheinlich ein Märtyrerpaar von höherem Range vor uns haben.

Bei dem zweiten Bilde kann die Deutung nicht zweifelhaft sein, da die Inschriften mit dem Typus der dargestellten Heiligen durchaus übereinstimmen. Sergius und Bacchos werden in der byzantinischen Kunst stets als zwei jugendliche, bartlose Krieger in Chiton und Chlamys dargestellt.

Was die Datirung dieser beiden enkaustischen Bilder anbelangt, so hat Herr Petrow das eine zwischen das 4. und 7. Jahrhundert, das zweite mit Sergius und Bacchos ins 16. bis 17. Jahrhundert gesetzt. Die Ikone mit angeblich Constantin und Helena sei wahrscheinlich für das Sinaïkloster zur Zeit des Kaisers Justinian, des Erbauers des Klosters, gemalt worden. Nun ist aber die Inschrift, welche die Gründung des Klosters *ἀπὸ Ἀδὰμ ϛκα, ἀπὸ δὲ Χριστοῦ ϛκζ* datirt,[1] gefälscht, nach Gardthausen[2] etwa im 12. oder 13. Jahrhunderte, die Zeit der Entstehung des Klosters somit ganz zweifelhaft.

Eine bessere Handhabe für die Datirung des Bildes liefert uns die Form des Reliefkreuzes. Die crux gemmata zwar lässt sich schon auf Sarkophagen und ganz allgemein im 6. Jahrhunderte nachweisen. Nicht so die schlingartigen Ansätze an den Enden der Kreuzarme. In der altchristlichen Kunst der Katakomben, Sarkophage, Goldgläser etc. gibt es dafür keine Belege. Die ältesten Beispiele derartiger Ansätze dürften die auf den Oberstücken der fünftheiligen Diptychen im Vatican (Garr. 457), London (Maskell zu S. 53), in Paris (Garr. 458) und Etschmiadzin (Taf. I) sein, die alle dem 6. Jahrhundert angehören. Doch ist das Kreuz hier noch gleichschenkelig und ohne Edelsteinschmuck, wie auch auf den palästinischen Oelfläschchen in Monza (Garr. 434, 4 und 8). Im 9. Jahrhundert erscheint diese Art des Kreuzes mit der Inschrift: EN TOVTO NIKA vor dem Kaiser Constantin in der Schlacht an der milvischen Brücke, wie sie im Gregor von Nazianz der Bibliothèque nationale (Fonds gr. 510) dargestellt ist.[3] Ähnliche Form dürfte auch das Kreuz gehabt haben, welches nach den Patria von Constantinopel auf dem nördlichen Theile des Constantin-Forums

[1] C. I. Gr. IV, p. 297.

[2] Griechische Palaeographie, S. 387.

[3] Abgebildet bei Banduri, Imperium orientale, II, p. 632, Vergl. Bordier a. a. O., p. 87.

aufgestellt war: ἐν τοῖς ἀκρωτηρίοις στρογγύλοις μῆλον (ἔχων), wie es Constantin golden im Himmel gesehen habe.[1] Das Kreuz mit den Ansätzen an den Enden der Arme gilt somit neben dem Monogramme vielleicht schon im 6. Jahrhunderte, sicher seit dem 9. Jahrhundert für dasjenige, welches Constantin's Bekehrung zum Christenthume herbeigeführt haben sollte. In der Form, in der es unser Heiligenbild zeigt, d. h. mit verlängertem Verticalarm, ist es vor dem Ende des 6. Jahrhunderts allgemein nicht nachweisbar. So finden wir es in den oben erwähnten Katakombenbildern frühestens des 8. Jahrhunderts in S. Ponziano in Rom und S. Severo in Neapel, ferner in dem Mosaik von S. Stefano rotondo aus dem 7. Jahrhundert, zwischen den beiden Märtyrern stehend, dann nochmals in der Pontianus-Katakombe unter der Taufe Christi (Garr. 86, 3) zwischen zwei Engeln auf einer Silberschale aus Sibirien (Garr. 460, 10), die de Rossi[2] dem 7. Jahrhunderte zuschreibt, zwischen zwei Lämmern, aber ohne den Edelsteinschmuck, auf dem aus S. Vitale stammenden Altar in S. Nazaro e Celso in Ravenna (Garr. 422, 4) und ebenso auf den Postamenten der Säulen im Chore von S. Lorenzo fuori le mura aus dem Ende des 6. Jahrhunderts. Auch auf Münzen, besonders goldenen, begegnet uns dieses Kreuz seit Heraclius (610 bis 641) sehr häufig. In früherer Zeit ist es nur vereinzelt, z. B. auf einer Münze Justinians[3] und am Ende des 6. Jahrhunderts auf einer solchen Tiberius II. (578—582)[4] und einer dritten des Mauritius (582—602)[5] nachweisbar. Das Gros gehört dem 7. Jahrhundert und der Zeit vor dem Bildersturm an.[6] Nach dieser Zeit begegnen wir dieser Art des Kreuzes mit der Beischrift IC XC NIKA unter den Titelminiaturen kaiserlicher Handschriften. Es steht dann in einer Arkade und wird unten von akanthusartigen Blättern flankirt. So zweimal auf Fol. 3 und 4 in dem vielleicht für Basilius Macedo selbst in den Jahren 880—885 geschriebenen Gregor von Nazianz Nr. 510 der Bibliothèque nationale[7] und einmal in dem ungefähr gleichzeitigen Psalter der Vaticana (Cod. Reg. Nr. 1)[8] Ferner ist es nachweisbar auf zwei Elfenbeindeckeln im Domschatze zu Halber-

1 Anon. Band. III, p. 13, Codinus, p. 19.

2 Bull. di arch. crist. 1871, p. 155.

3 Ducange, Familiae Aug. Byz., p. 88, Banduri, Num. imp. rom., II, p. 618.

4 Ponton d'Amécourt, Monnaies d'or, Nr. 880.

5 Banduri l. c., p. 664.

6 Ducange l. c., p. 114 ff., Banduri l. c., II, p. 676 ff., Ponton d'Amécourt l. c., Nr. 893—934.

7 Bordier, Description des peintures etc., p. 64.

8 Kondakoff, Исторія виз. искусства, стр. 156.

stadt mit der Beischrift (IC XC) NIKA, im 11. Jahrhundert auf den Broncethüren der Pantaleonen in Süditalien zu Amalfi, Atrani, Salerno u. a. O.,[1] dann an dem Siegeskreuze des Constantin Porphyrogenitus zu Limburg,[2] in den Mosaiken der Sophienkirche zu Kiew,[3] u. a. O. Dieselbe Form ist auch in die armenische[4] und georgische[5] Kunst übergegangen und dort stereotyp geworden. — Es bleiben noch die beiden Hauptbeispiele dieser Kreuzform in den Mosaiken von S. Pudenziana in Rom (Garr. 208) und S. Apollinare in Classe (Garr. 265, 1) zu nennen übrig. Es ist bekannt, dass das erste Mosaik wohl am Ende des 4. Jahrhunderts entstanden, aber zu wiederholten Malen restaurirt worden ist, so zuerst im 8. oder 9. Jahrhundert und zuletzt 1831, wo der ganze mittlere Theil des Kreuzes erneut wurde.[6] Für S. Apollinare in Classe steht durch die Notiz bei Agnellus fest, dass zur Zeit des Reparatus (672—677) noch an den Mosaiken gearbeitet wurde. Zwischen 668—685 muss auch das Dedicationsmosaik der Tribuna entstanden sein, in welchem Constantin IV. einem Bischof, wahrscheinlich Reparatus, die Privilegien übergibt. Somit dürften auch diese beiden Mosaiken keine Ausnahme von der Regel machen, nach welcher das edelsteingeschmückte Kreuz mit längerem Mittelarm und schlingartigen Ansätzen an den Enden erst im 7. Jahrhundert allgemeinere Verwendung findet. Danach würde dann auch das eine der enkaustischen Bilder vom Sinaï wahrscheinlich nicht vor dem 7. Jahrhundert entstanden sein.

Nicht viel anders sind die Schlüsse, welche wir aus dem zweiten Gemälde auf seine Datirung ziehen können. Petrow's Ansatz ist sicher ein Versehen, welches sich wohl daraus erklärt, dass er, die Technik nicht erkennend, dem Bilde keine Beachtung geschenkt hat. Die Verehrung der heil. Sergius und Bacchos war ursprünglich bei den Dardanern und Illyriern sehr verbreitet. Erst Justinus und Justinian, durch ihren Schutz aus dem Gefängnisse befreit, errichteten ihnen zu Ehren im ganzen Lande Kirchen.[7] Unser Bild muss also nach dieser Zeit entstanden sein. Für die Zeit nach dem 6. Jahrhunderte spricht ferner der Typus Christi mit langem Haar und Bart. Es wird daher auch dieses Bild mit Wahrscheinlichkeit in das 7. Jahrhundert datirt werden können.

---

[1] Schulz, Denkmäler der Kunst des M.-A. in Unteritalien.

[2] Aus'm Werth a. a. O., Tafel III.

[3] a. a. O. Taf. 11 ff.

[4] Vergl. oben S. 21.

[5] Vergl. Kondakoff, Опись памятниковъ Древности въ Грузіи. С. Петб. 1890, стр. 132.

[6] Vergl. die hellen Stellen bei de Rossi Musaici crist., Musaico di S. Pudenziana Fol. 7 r.

[7] Vergl. Ducange, Constantinopolis christ., IV, p. 135.

Wir sind somit auf Grund der typologischen Vergleichung gedrängt worden, diese beiden einzigen Beispiele einer Übung der enkaustischen Malerei in christlicher Zeit um ungefähr 3—400 Jahre jünger anzusetzen, als die aus dem Faijûm stammenden Portraits. Es erübrigt nun, um die völlige Glaubwürdigkeit dieses Resultates darzuthun, noch den Nachweis zu liefern, dass die Technik der enkaustischen Malerei bis in diese späte Zeit in Übung geblieben war.

Ducange hat das Verdienst, durch die Zusammenstellung aller ihm bekannten Nachrichten über die Malteehnik der Byzantiner,[1] den Beweis für das Weiterbestehen der enkaustischen Technik geliefert zu haben. Danach steht zunächst für die Wandmalerei fest, dass sie in altbyzantinischer Zeit ausschliesslich in Wachs oder Mosaik geübt wurde. So betont Prokop,[2] wo er von dem Neubau der Chalke, des Propylaions des kaiserlichen Palastes, spricht, Justinian habe die Decke nicht *τῷ κηρῷ ἐντακέντι τε καὶ διαχυθέντι*, sondern *ψηφῖσι λεπταῖς τε καὶ χρώμασι ὡραισμέναις* geschmückt. Dieselbe Unterscheidung macht auch noch der Patriarch Nikephoros,[3] indem er berichtet, Nicetas[4] habe die im Sekreton *διὰ ψηφίδων χρυσῶν καὶ κηροχύτου ὕλης* gemalten Bilder des Erlösers und der Heiligen zerstören lassen. Derselben Gegenüberstellung begegnen wir bei Constantinus Manasses in Copron. *χρῶμασι καὶ ψηφῖσι* und Theodosius Episcopus Amorij in Synodo VII. Act. 4. *αἱ ἁγίαι καὶ σεβασμίαι εἰκόνες καὶ ζωγραφίαι, καὶ ὑλογραφίαι καὶ διὰ μουσείων.*

Für die Tafelmalerei beweisen zahlreiche Stellen, dass sie ausschliesslich in Wachs geübt wurde. Boethius führt in einem Briefe an Symmachus[5] die Materialien, aus denen sich ein Gemälde zusammensetze, an: die Tafel, welche dem Tischler, das Wachs, welches dem Landmann, die Farben, die den Kaufleuten und die Leinwand endlich, welche den Webern überlassen sei. Chrysostomus sagt in einem Vergleiche,[6] man verehre, wenn die kaiserlichen Bildnisse in die Stadt getragen würden und Archonten und Volk ihnen huldigend entgegen giengen, nicht die *σανίδα* oder *τὴν κηρόχυτον γραφήν*, sondern das Zeichen des durch dieselben dargestellten Kaisers. Auf dem Concil zu Nicaea vom Jahre 787 wurde eine Stelle des Anastasius Sinaita in sermone de Sabato citirt, in der es

[1] Im Glossarium med. et inf. Graecitatis, p. 647—652 unter dem Worte *κηρόχυτος*.

[2] de aedif. XI, 1 ed Bonn. III, p. 204.

[3] Hist. 86, 2.

[4] Vergl. Theophanes zum Jahre 759 ed. Bonn. I, p. 686.

[5] de institutione arithmetica ed. Friedlein, p. 4.

[6] Hom. *εἰς Νιπτῆρα*, feria V. Vergl. Hadrian's I. Brief an Constantin und Irene bei Labbé Concil. VIII, 758 und die oben S. 77 citirte Stelle des armenischen Pseudo-Wrthanes.

heisst, das Bild sei nichts Anderes als ξύλον καὶ χρώματα κηρῶν μεμιγμένα καὶ κεκραμμένα. Eine Bestätigung dafür werden wir auch darin sehen dürfen, wenn ein Anonymus berichtet, der hl. Lucas habe Maria κηρῷ καὶ χρώμασι gemalt[1] und die griechischen Menaien berichten, dass alte Wachsbildnisse von Heiligen bei den Bosporenern gezeigt würden.[2]

In älterer Zeit nannten die Byzantiner die Technik der Wachsmalerei κηρόχυτος γραφή. Eusebius wendet diesen Ausdruck einmal an, wo er die Arten aufzählt, in denen man Erinnerungen an Verstorbene aufbewahre: in σκιαγραφίαις κηροχύτου γραφῆς, in Sculpturen und Inschriften.[3] Ein zweites Mal, wo er das Gemälde schildert, welches Constantin über dem Thore seines Palastes habe anbringen lassen: sich selbst mit dem Kreuz, einen Drachen unter den Füssen διὰ τῆς κηροχύτου γραφῆς.[4] So auch Chrysostomus noch um 500 in der oben citirten Stelle. Bei den Unterhandlungen des Concils von Nicaea im Jahre 787 heisst dagegen die Wachsmalerei öfter ὑλογραφία, so in der angeführten Stelle des Bischofs Theodosius. Charakteristisch ist die Art, wie von zwei verschiedenen Schriftstellern die vom Patriarchen Nicetas zerstörten Malereien des Sekreton bezeichnet werden: Nikephoros nennt sie κηρόχυτος ὕλη, Theophanes ὑλογραφία. Dieser Name erhält sich auch noch in mittelbyzantinischer Zeit. So berichtet z. B. Porphyrogenitus[5] in der Kirche der heil. Anastasia sei Alles ἐξ ὑλογραφίας ἀρχαίας bemalt.

[1] bei Ducange l. c., p. 648.

[2] zum 30. November ed. Venet. 1712, T. III, p. σμδ' nach Ficker: Die Darst. der Apostel, S. 28.

[3] Vita Constantini I, 3.

[4] Ebenda III, 3.

[5] de adm. imp. c. 29.

Register.

Abkhasien, Kirchen 15.
Abraham's Opfer 55, 65.
Adana, Goldmedaillons 99 ff.
Aegina, Sphinxrelief 95.
Aegypten, symbolisirt 108.
— Kunst 112, 114.
Agathangelos 6.
Agraffe, kaiserliche 119.
Ananias, Bestrafung, Relief 7.
Anbetung der Magier 23, 28, 46, 69, 72, 102, 108.
— Engel vermittelnd 47.
— Engel hinweisend 109.
— central componirt 72.
Ani, Kirche des Gagik 14.
Aposteltypen 96, 105.
Apsis mit offenen Arkaden 62.
Architektur der Hintergründe 70.
Armenien, Aera 19.
— arabischer Einfluss 88, 92.
— Architektur 14.
— Bauten Nerses III. 11.
— byzantinischer Import 76.
— byzantinischer Einfluss 5 ff., 16, 86 ff., 95.
— Ikonoklasten 77.
— Justinian's Bauten 15.
— Kreuztypus 21, 122.
— Miniaturen 22, 76 ff., 85 ff.
— Münzen 88.
— Ornamentik der Handschriften 88 ff.
— Palaeographie 82.
— Plastik 75.
— sassanidischer Einfluss 91.
— syrischer Einfluss 81.
Asori Michael 20.
Athen, Akropolis, Sphinxrelief 95.
— Kentrikon, Sirenenrelief 94.
— — Sphinxrelief 95.
Athos, Iviron, Maler 80.
— Klostergrundriss 3.
— Malerbuch passim, bes. 35 ff.
— Malereien 35 ff.
— Pantokrator, Manuscripte 7, 107.
Aussätzigen, Heilung des 104.
Bacchos hl. 117, 122.
Baptisterium 60.
Barbaren-Darstellungen 30.
Begegnung 101, 107.
Berlin, königl. Bibliothek, armenische Handschriften 96.
— kgl. Museen, Marientafel 40.
— — — Probianus Diptychon 32.
— — — Pyxis 32, 66.
Blindenheilung 104.
Buchstaben auf Gewändern 63.
Byzantinische Kunst, Capitellformen 10.
— — Einfluss 5 ff., 16, 86 ff., 95.
Calliculae 66.
Canones 53, 57, 60, 92.
Catanzaro, Museum, Goldmedaillon 103, 109.
Christus, Kopftypus 33, 105.
— thronend 25, 31 ff., 54, 62.
Constantin und Helena 118.
Constantinopel, Avret Tasch 9.
— Goldenes Thor 9.
— Schnitzerschule 51.
— Tschinili Kiosk, Goldmedaillons 100 ff.
Costüm 63, 115.

Deckelschemata 52.
Devotionalien 103.
Diptychen, Consular- 51.
— fünftheilige 28 ff.
H auf Pallien 63.
Edessa 81.
Einzug in Jerusalem 26, 38.
Elfenbeinplastik 48 ff., 84.
Engel in der Anbetung der Magier 47, 108.
— kranzhaltend 34.
Enkaustik, antike 115
— byzantinische 123.
Enkolpien 102.
Etschmiadzin, Bibliothek 17.
— Capitelle 9 ff.
— Evangeliar 17 ff.
— Gründung 3.
— Inschrift, griech. 7.
— Kirche 4, 14.
— Kloster 2.
— Relief mit Paulus und Thekla 5.
Evangeliar, Deckelschema 52.
— Handschriften des 6. Jahrhunderts 73.
Evangelisten, von gleichem Typus 74.
— von verschiedenem Typus 63.
Faijûm Portraits 115.
Fisch-Initialen 85, 92.
Florenz, Laurentiana, syrische Bibel passim, bes. 56 ff.
Flucht nach Ägypten 102, 108.
Frauen am Grabe 22.
Γαρικινις 9.
Garni, Ruinen 3, 14.
Garrucci, Sammlung, Goldmedaillon 72, 104.
Geburt Christi 27, 45, 101, 108.
— Datirung 111.
Gelati, Evangeliar der Thamar 78.
Georgien, Miniaturen 78.
— Monstra 95.
— Plastik 75.
Gichtbrüchigen, Heilung des 26, 35, 100, 106.
Godescalc 58.
Haimorrhoissa, Heilung der 100, 106.
Hangaz ekelezi 12 ff.
Heimsuchung 101, 107.
Hirsch, nach Ps. 42, 1 . . . 61.
Jerusalem, Tyche der Stadt 38.
Initialen 92.
Johannes Katholikos 13
— Kalligraph 19.
Isaak's Opfer 55, 65.
Juno Mamäa 40.
Kämpfer am jonischen Capitell 7.
Kaiserdiptychen 28 ff.
Kalender vom Jahre 354 . . . 83.
Καμάρα 78, 89.
Κηρόχυτος γραφή 124.
Kiew, Museum, Ikonen 115 ff.
Kindermord 109.
Kirche, Symbolisirung der 58.
Kloster, Schema 3.
Koriun, 16, 81.
Kreuz des Constantin 120.
— mit Ansätzen 34, 120.
— ravennatisch 50.
Kugel und Kreuz 62.
Lazar von Pharpi 16, 81, 82.
Lazarus, Auferweckung des 101, 106.
Lebensbrunnen 58.
London, South Kensington Museum, Diptychon 28 ff.
Magier, siehe Anbetung.
— Lebensalter 73.
Mailand, Schnitzerschule 49.
Maria 27, 39 ff., 55, 64, 65, 71, 72 ff., 105.
— Blacherniotissa 65, 73.
— Hodegetria 4.
— in Kirchenapsiden 41.
— in Psalterien 42.
— mit einem Tuch im Gürtel 71.
— Orantin 64, 71.
— thronend, Ursprung 39.
Miniaturenmalerei vor circa 600 . . . 83.
— armenische 76 ff.
— georgische 78.
— syrische 53 ff.

Mond, Personification 27, 35.
Mondsüchtigen, Heilung des 35.
Monogramm Christi 9.
Monza, Metallflaschen ... passim, bes. 105 ff.
Moses Kalankaïtuatzi 11.
Moskau, archäologischer Congress 116.
— Institut Lazareff, Handschrift vom Jahre 887 ... 89.
Naxos, Relief 46.
Noravank 18 ff.
Ornamentik, armenische 89.
— syrische 56.
Orpelian Stephanus 86.
Panagien 103.
Pantokrator 25, 31, 86.
— Ursprung 31.
ΠΑΟΝΙ 111.
Paris, Bibl. nat. 9384 Elf.-Deckel 28 ff.
— — 1993 Godescalc Evangeliar 58 ff.
— — 8850 Soissons Evangeliar 61.
— Cabinet des médailles, Cameen 71, 110.
Paulus und Thekla 5.
— Typus 33, 63.
Personificationen von Städten 38, vgl. 106.
Petersburg, Pyxis aus Kertsch 45.
— kais. Bibliothek, Georgisches Evangeliar 78.
Petrus Typus 33, 63.
Physiologus 94.
Pitzunda Kirche 15.
Prüfung Mariae 27, 44.
Psalter, Mariendarstellung im 42.
Ravenna, Communal-Bibliothek, Diptychon 28 ff.
— Bildschnitzerschule 37 ff., 48.
Reggio, Museum, Goldmedaillon 104, 109.
Reise nach Bethlehem 28, 46.
Rom, Barberina, Kaiserdiptychon 28 ff.
— Vatican, Evangeliardeckel 52.
— — Bibl., Josuarolle 83.
— — Mus. crist., Diptychon 28 ff.
— — Mus. Kirch., Sarkophag 35.
Rossano, Evangeliar passim, bes. 84.
Russische Initialen 93.
CAMAPITHNCAN 101.
Samariterin, Gespräch mit der 102, 107.
Sebeos 11 ff.
Sergius hl. 117, 122.
Sinaï, Bilder 115 ff.
— Kloster 120.
Sirenen 93.
Smyrna, *Εὐαγγ. σχολή*, Physiologus 94.
Sonne, Personification 27, 35.
Sphinx 94.
Stephanus 20, 86.
Sünetzi Stephanus 20.
Surena, Kloster 14.
Taufe Christi 69, 73.
Tempietto 53, 58.
Thekla und Paulus, Relief 5.
Tiflis, Handschrift der Sion's Kathedrale 79.
Τιρερ 9.
Tyche von Jerusalem 38.
Usunlar, Kirche 15.
Venedig, S. Lazzaro, Arm. Handschriften 76, 87, 89.
Verkündigung 27, 42 ff., 68, 70 ff., 101, 107, 110.
— am Brunnen 44.
— beim Spinnen, Maria en face sitzend 71, 107.
— — Maria im Profil sitzend 42.
— — Maria stehend 70.
Vogel-Initialen 92.
Walarschapat 1, 12.
— S. Gajane 15.
— S. Riphsime 15.
— Kirchen Nerses III. 12.
Wassersüchtigen, Heilung des 26, 35.
Wien, Hofbibliothek, Genesis und Dioscorides 83.
— Mechitharisten-Bibliothek, Handschriften VIII, 88.
Wrthanes 77, 86.
Ὑλογραφία 124.
Zacharias, Verkündigung an 68, 70.
Zuithai 8.

Störende Druckfehler.

S. 7, Z. 7 zu Kirche: des Klosters Pantokrator.

S. 15, Z. 9 kielförmige statt keilförmige.

S. 59, Anm. 1. Liber pont. De S. Petro seniore XXVIII c. 2 ed. Mutinae 1708 II, p. 175.

S. 80, Anm. Z. 10 *ταῦτα* statt *τοῦτα* und Z. 11 *νεουργεῖ* statt *νεχυργεῖ*.

S. 86, Z. 23 *ζωγράφοι* statt *ζωγράφο*.

Das S. 19 gegebene Datum 379 nach der Aera der Ismaeliter (d. h. der Araber) stimmt, was im Texte versehen ist, genau zum Jahre 989.

S. 20, Anm. 1 ist statt (871 – 315) 556 zu lesen (871—312) 559.